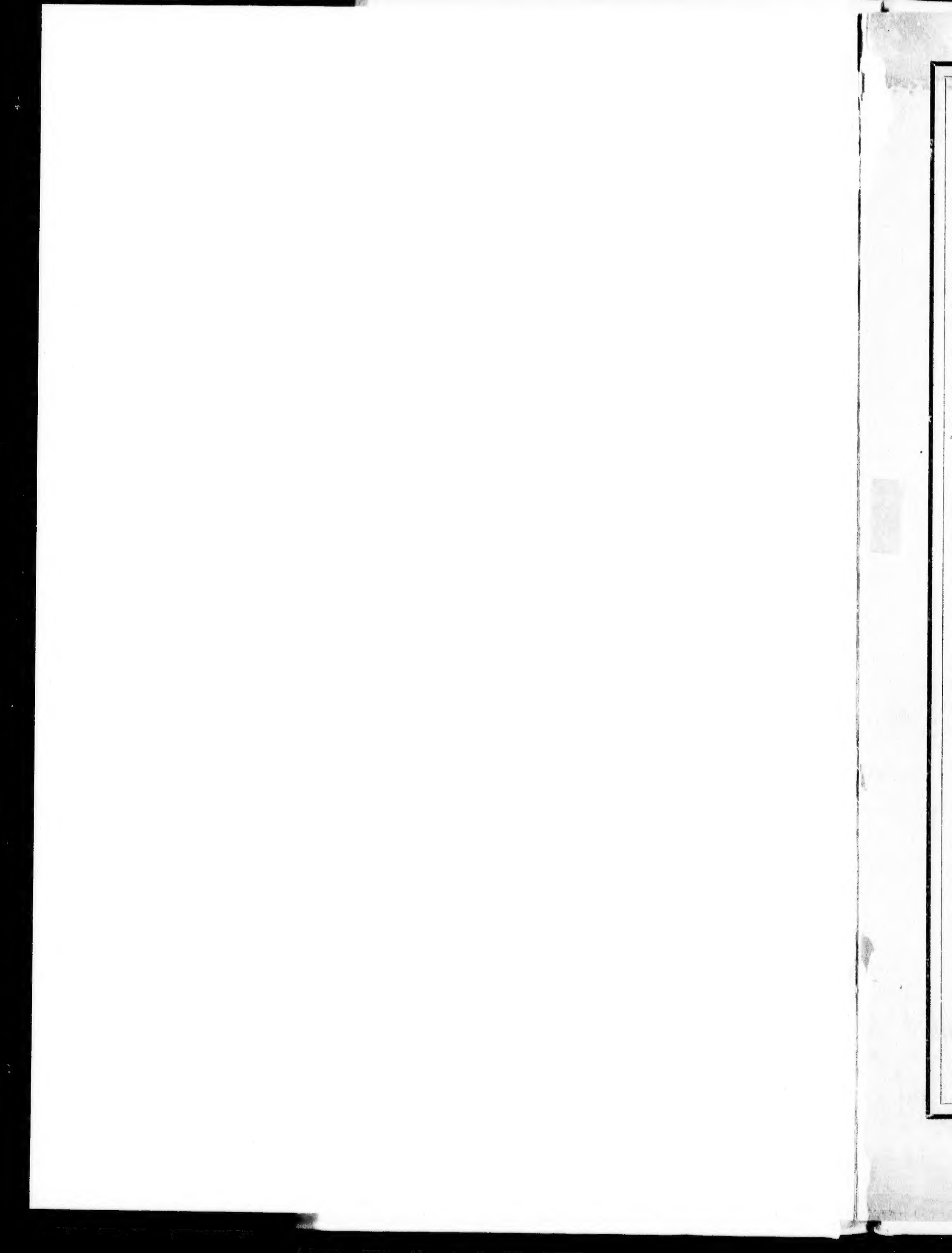


EDUCATION TECHNIQUE

ET ENSEIGNEMENT DU

DESSIN INDUSTRIEL DANS LES ECOLES PUBLIQUES.

RAPPORTS ET NOTES D'ENTRETIENS DONNÉS À MONTRÉAL ET À QUÉBEC,

PAR LE

PROF. WALTER SMITH,

(SOUTH KENSINGTON, ANGLETERRE,)

DIRECTEUR DU CONSERVATOIRE DES BEAUX-ARTS, BOSTON, MASS.

RÉÉDITÉ PAR LE

CONSEIL DES ARTS ET METIERS

DE LA

PROVINCE DE QUEBEC,

SOUS LES AUSPICES DUQUEL CES ENTRETIENS ONT EU LIEU A LA DEMANDE D'INSTITUTEURS ET A CELLE D'AUTRES PERSONNES.

TRADUIT DE L'ANGLAIS

PAR

ADOLPHE LEVÈQUE, Architecte,

Membre du Conseil des Arts et Métiers de la Province de Québec.

Montreal :

GAZETTE PRINTING COMPANY.

1883.

DI

RA

C

SOU

EDUCATION TECHNIQUE

ET ENSEIGNEMENT DU

DESSIN INDUSTRIEL DANS LES ECOLES PUBLIQUES.

RAPPORTS ET NOTES D'ENTRETIENS DONNÉS À MONTRÉAL
ET À QUÉBEC,

PAR LE

PROF. WALTER SMITH,

(SOUTH KENSINGTON, ANGLETERRE,)

DIRECTEUR DU CONSERVATOIRE DES BEAUX-ARTS, BOSTON, MASS.

RÉÉDITÉ PAR LE

CONSEIL DES ARTS ET METIERS

DE LA

PROVINCE DE QUEBEC,

SOUS LES AUSPICES DUQUEL CES ENTRETIENS ONT EU LIEU A LA DEMANDE
D'INSTITUTEURS ET A CELLE D'AUTRES PERSONNES.

TRADUIT DE L'ANGLAIS

PAR

ADOLPHE LEVEQUE, Architecte,

Membre du Conseil des Arts et Métiers de la Province de Québec.

Montreal:

IMPRIMÉ PAR LA COMPAGNIE D'IMPRIMERIE DE LA GAZETTE.

1888.

INTRODUCTION.

Le Conseil des arts et métiers de la province de Québec, désirant propager dans le public et chez ceux qui sont chargés de l'enseignement, les idées les plus saines des temps modernes touchant l'étude du dessin industriel, a prié le professeur Walter Smith de vouloir bien donner au public et aux instituteurs, dans les villes de Montréal et de Québec, une série d'entretiens sur les points les plus importants, à son avis, et se rattachant à la question générale de cet enseignement. M. Smith est un artiste sorti de l'école de South Kensington ; il a été, pendant douze ans, directeur de l'Ecole des arts de la ville de Leeds, en Angleterre, et il est aujourd'hui directeur de l'école des Beaux-Arts de la Nouvelle-Angleterre, à Boston, Etats-Unis. Ces entretiens ont eu lieu durant les mois d'avril et de mai, 1882, et des auditoires considérables les ont suivis avec enthousiasme. La presse en a recueilli des rapports et des extraits, mais le conférencier ayant parlé le plus souvent d'abondance, on n'a pu livrer au public que des abrégés de ses discours. Des instituteurs et d'autres personnes ayant exprimé le désir que ces travaux fussent conservés, le Conseil a décidé d'en recueillir les parties les plus importantes pour les mettre à la disposition de ceux qui désireraient les avoir par devers eux. Une question aussi sérieuse que celle de l'éducation en matière d'art industriel se recommande à la considération de tous ceux qui ont à cœur le progrès matériel du pays et son avancement au point de vue de l'industrie. Quoique les notes qui ont été compilées de ces entretiens soient bien incomplètes, elles renferment, cependant, les idées générales dont l'auteur s'est inspiré. M. Smith a lui-même revisé les rapports qui ont paru avant de nous autoriser à les réunir dans cette brochure.

Afin que les conseils donnés par l'auteur, à propos d'enseignement, ne fussent pas perdus (des rapports n'en ayant pas été recueillis), le professeur Smith a consenti, à notre demande, à nous transmettre les notes d'après lesquelles il a parlé ; elles couvrent une période de douze années d'enseignement, et nous les livrons, dans ce recueil, telles que l'auteur lui-même nous les a fournies. Le Conseil ôse croire que les instituteurs les trouveront utiles et d'un usage réellement pratique.

S. C. STEVENSON,

Secrétaire du Conseil des Arts et Métiers,

MONTREAL.

Les conférences sont ici placées dans l'ordre dans lequel elles ont eu lieu à Montréal et à Québec.

1o. Dessin industriel.
2o. Education technique.
3o. Enseignement du dessin.
4o. Goût dans l'ameublement d'une maison et principes du dessin industriel.
5o. Notes et suggestions à l'usage des instituteurs.

MONTRÉAL, janvier, 1883

DESSIN INDUSTRIEL.

ENTRETIEN DONNÉ PAR LE PROF. WALTER SMITH, BOSTON.

(*Reproduit du Montreal Herald, du* 24 *d'Avril*, 1882.)

Le professeur Walter Smith, directeur de l'éducation artistique pour l'Etat de Massachussets, a donné, au Mechanics' Hall, samedi, à 4 heures de l'après-midi, un entretien dont le sujet a été l'enseignement du dessin industriel. Les instituteurs employés dans les écoles de notre ville et pour lesquels cette question offrait un intérêt particulier, y assistaient en grand nombre. M. S. C. Stevenson, secrétaire du Conseil des arts et métiers de la province de Québec, adressa quelques mots à l'auditoire en lui présentant le conférencier.

Le professeur Smith dit, en commençant, qu'il avait accepté avec beaucoup de plaisir l'invitation qui lui avait été faite d'adresser la parole aux instituteurs de cette ville et à ceux de toute la Province, sur un sujet spécial, celui du genre d'éducation auquel il a consacré sa vie. Il se propose de traiter aujourd'hui cette partie de l'éducation artistique que, dans les écoles publiques, on désigne sous le titre de dessin industriel, d'établir en quoi on la distingue de l'éducation professionnelle que les artistes doivent acquérir avant de se livrer à la pratique des beaux-arts. Il y a une divergence d'opinion considérable relativement à l'importance que l'on doit accorder à l'enseignement du dessin dans les écoles publiques, touchant son utilité, sa valeur pratique quant au développement des facultés de l'esprit, telles que celles de l'observation et de l'expression, son importance commerciale en ce qu'elle peut rendre l'homme plus utile à la société, en offrant à celle-ci des avantages tout spéciaux au point de vue de l'utilisation du travail et de l'habileté de ses membres. Mais on a commis une erreur quand on s'est imaginé que le but de l'enseiment du dessin dans les écoles publiques était de permettre à tous les élèves, ou au moins à la pluspart d'entre eux, de devenir des artistes. Veuillez, s'il vous plait, faire la comparaison entre le langage et le but qu'on se propose en l'enseignant. Personne n'aura l'idée de croire que la lecture, l'écriture et la composition seules suffisent pour faire, de tous les individus dont une nation se compose, autant de littérateurs; on ne saurait, avec plus de raison, s'attendre que l'enseignement de l'arithmétique produira une génération de mathématiciens, bien que, sans le secours de l'arithmétique, on ne puisse attaquer les branches les plus élevées de cette science des nombres.

Ainsi, pour tout le monde, l'étude du dessin doit être considérée comme la base de l'art; elle sert à cultiver le goût des masses et commence à développer les grandes facultés chez le petit nombre. On peut dire que le dessin est à l'art ce que le langage est à la littérature, ou ce que le cacul et les proportions sont à la science, une chose nécessaire à l'éducation dans ses commencements et pratiquement utile à la société dans ses phases les plus élevées.

On s'est naturellement demandé si tout le monde peut apprendre à dessiner, ou si le goût de la forme ne serait le partage que du petit nombre. Doit-on croire que le goût de la musique ne se rencontre que chez quelques personnes? Vous savez, sans doute, que la vue et l'ouïe sont deux des sens de l'homme, sens qui se développent chez tout individu en santé et d'une manière plus frappante chez l'enfant que chez l'adulte. Vous savez aussi que les sens sont l'intermédiaire par lequel le monde physique extérieur communique avec l'âme, et que l'œil qui peut remplir une fonction particulière, peut également se prêter à toutes celles pour lesquelles il a été créé; vous savez enfin que l'oreille qui entend un son peut en saisir plusieurs, et que l'éducation et l'expérience constituent la différence entre ce que l'on appelle l'œil qui voit et l'oreille qui entend,—entre ceux qui ont des yeux pour voir et des oreilles pour entendre,—et ceux qui ont des yeux et ne voient pas, et qui ont des oreilles et n'entendent pas.

Ainsi de la main; pour produire un dessin, il faut que la main, l'œil et l'intelligence s'unissent et travaillent de concert. Un individu sain de corps et d'esprit, intellectuellement et physiquement en santé, est doué, pour apprendre le dessin, de tous les avantages naturels que les plus grands artistes de tous les temps aient jamais eus. Cette assertion n'est point faite à la légère; elle repose sur la base solide de l'expérience acquise dans les écoles, à l'atelier, et par l'examen des travaux produits par des milliers d'individus pendant une longue suite d'années, enfin par une observation et une pratique minutieuse d'un quart de siècle.

Il n'est pas nécessaire de recourir à des théories ou à des preuves spéculatives pour étayer ce raisonnement. Les travaux de dessin faits par les enfants portent en eux-mêmes la preuve que tous les hommes ont le goût de la forme et peuvent devenir artistes. Voici ces preuves: examinons-les. Les dessins que vous appercevez [illegible] sont, non le résultat de l'enseignement donné à des sujets de talent ou à des génies de choix, mais à exactement 100 par cent du nombre des enfants qui se trouvaient dans la classe où on les a pris, dans la classe où, au temps des examens, ces dessins ont été exécutés, dans un temps donné, par les enfants eux-mêmes, sans l'aide de personne. Ces ouvrages témoignent, en moyenne, d'autant d'habileté dans l'art du dessin, qu'on en rencontrerait, sous le rapport de la calligraphie, dans un exercice d'écriture. J'ai enseigné le dessin pendant trente ans, et, quoique, pendant toute cette période, j'aie cherché la créature humaine qui, voulant et désirant apprendre à dessiner, n'ait pu y réussir faute d'aptitude, je ne l'ai pas encore trouvée. Je puis aller jusqu'à dire

qu'à moins qu'un enfant ne soit atteint d'infirmités physiques, telles que la cécité ou la paralysie, ou frappé de maladies mentales qui en fassent un lunatique ou un idiot, il peut apprendre à dessiner. Je parle ainsi parceque, s'il existait un individu qui, par nature, ne pût pas apprendre le dessin, dans ma longue carrière comme instituteur, j'aurais dû le rencontrer. Mais il est un fait bien établi: c'est que, plus on commence tard à étudier, et plus l'étude est difficile. Il en est de même pour toutes les branches aussi bien que pour le dessin; le sens de la vue s'affaiblit, faute d'exercice, et la faculté de la véritable *vision* ne se développe pas. En ce qui concerne l'art du dessin, la main qui a perdu la délicatesse de touche n'est plus qu'un instrument émoussé et d'un usage pénible.

Il se présente, maintenant, une autre question d'une haute importance et qui regarde les instituteurs eux-mêmes. Tout instituteur qui peut enseigner l'écriture et l'arithmétique peut-il aussi enseigner le dessin? Oui, s'il veut faire les mêmes efforts et déployer la même patience vis-à-vis des élèves dans un cas que dans l'autre. Bien plus, l'expérience a démontré que celui qui en est à ses débuts dans l'étude et la pratique du dessin, est plus apte à faire progresser les enfants qu'un expert sorti des éléments dont il est blasé, précisément parce que ce dernier a moins de patience pour les enseigner, qu'il n'en aurait pour les branches plus avancées et auxquelles il se livre tous les jours.

Je ne suis moi-même qu'un instituteur ayant charge d'un genre spécial d'éducation, et je reconnais que je ne pourrais point obtenir, d'une classe de jeunes enfants, des résultats aussi heureux et aussi certains, dans l'enseignement du dessin, que celui qui n'aurait commencé à étudier cette matière que quelques semaines avant d'en enseigner les éléments.

Le mot "industriel" appliqué au dessin a besoin d'explication. Autrefois, dans les écoles privées et dans les écoles de dessin, on enseignait le dessin surtout comme amusement, pour occuper les heures de loisir ou pour fournir à ceux qui n'avaient rien de mieux à faire, l'occasion de produire de jolies images. Le dessin de cette espèce ne présentait aucun caractère particulier; il ne produisait ni mauvais ni bon résultat; il n'avait aucune tendance définie au point de vue de l'éducation et de l'art, parceque ceux qui attaquaient la question, sans étude préalable, ne pouvaient donner naissance qu'à de pauvres petits tableaux sans jamais réussir à produire de grandes œuvres ni à mettre au jour des idées mûries par l'expérience et l'habileté.

D'un autre côté, le dessin industriel, quoique moins intéressant pour l'élève qui croit avoir du goût, du talent et du génie, parce qu'il est soumis à une règle plus sévère et qu'il a un but plus défini d'utilité, peut être enseigné à tous ceux qui se livrent à une industrie quelconque; il fera, de l'artisan employé à l'atelier, un ouvrier plus économique sachant tirer meilleur parti de ses matériaux et pouvant produire des objets de meilleur goût, conséquemment plus utile pour lui-même, plus profitable à son patron, en un mot, un homme plus parfait et plus productif pour la société.

Ces considérations sont celles qui devraient nous aider à déterminer le genre de dessin qu'il convient d'enseigner dans nos écoles publiques. Si le dessin vient en aide à l'industrie, augmente la valeur des produits manufacturés, rehausse le goût de la société et favorise les intérêts des individus, il est alors pratique et industriel. Si, au contraire, demeurant à l'état de simple théorie et se prêtant aux caprices de l'élève, il ne sort point de la sphère des amusements, mieux vaut qu'il ne pénètre jamais dans l'école.

Il existe deux espèces distinctes de dessin d'une valeur appréciable, l'une dite scientifique et l'autre appelée artistique. Le dessin scientifique est la base de tout art industriel; c'est grâce à lui que nous pouvons créer des ouvrages de bonne qualité, et portant en eux un cachet de durabilité et d'exactitude. On donne ordinairement à ce genre de dessin le nom de dessin mécanique et instrumental, et les instruments dont on se sert pour le mettre en pratique sont de différents genres. Il nous apprend à tracer avec précision le plan d'une maison, par exemple, à imprimer à son architecture le caractère d'un goût épuré, et à construire d'après des méthodes sûres. Le génie, l'arpentage et les constructions navales sont encore des branches qui relèvent du dessin d'instruments ou du dessin scientifique.

La seconde espèce de dessin, dite à main-levée ou de composition, est essentiellement du domaine du dessin artistique, et tout système ou plan qui n'embrasse qu'une partie de tout un sujet est incomplet, et, par cela même, impraticable.

Il est facile de voir que, dans un plan bien conçu, il faut enseigner aux enfants, non seulement l'exactitude et la précision qui découlent de la science, mais encore la variété et la beauté qui résultent de la culture du goût et de la pratique du dessin à main-levée par la reproduction de ce que l'œil observe. Il y a deux genres de dessin que l'on doit enseigner aux enfants et qu'il est à propos de leur faire pratiquer tout-à-fait sans l'aide de moyens mécaniques, que les leçons soient données sur l'ardoise dans les basses classes ou sur le papier dans les classes les plus avancées, ou encore sur le tableau noir, par les élèves, dans toutes les classes: ce sont le dessin à main-levée d'après le modèle, et le dessin d'après l'objet sans le secours du mesurage ni de la règle; on doit, dans ce cas, faire attention de ne rien demander à l'élève qui soit d'une exécution trop difficile.

Il existe encore deux autres espèces de dessin qu'il convient d'enseigner aux élèves entièrement avec l'aide des instrumens dont le maître et l'élève lui-même doivent se servir: ce sont 1o. celles du dessin géométrique qui est l'alphabet de toute industrie de construction, et de la perspective qui est l'art de représenter les corps réguliers tels qu'ils nous paraissent à l'œil: dans le premier cas, nous avons le fait, et dans le second, nous avons le fait tel qu'il nous frappe; et 2o. celle de la composition qui est l'art de traduire exactement nos idées pour les fins de la fabrication. Dans le but d'économiser le temps et afin d'obtenir, dans l'exécution de l'ouvrage, la

précision que les arts pratiques requièrent, on doit avoir recours à tous les moyens mécaniques et artistiques qu'il est possible d'employer pour faire un dessin.

D'autres branches de dessin peuvent exiger la pratique à main-levée ou avec le secours des instrumens, ou l'une des deux méthodes seule; dans ce cas, le maître peut, à son choix, recourir à l'une ou l'autre ou aux deux en même temps.

On a, enfin, demandé qui doit enseigner le dessin industriel aux élèves? Je réponds que tous les enfants fréquentant l'école ont, sans distinction, le même droit de s'instruire dans cette branche que dans les autres. Mais, comment faut-il s'y prendre pour procurer l'enseignement à un aussi grand nombre de sujets? Il n'y a qu'une seule manière de répondre à cette question: c'est aux instituteurs ordinaires à enseigner les éléments de toutes les matières formant le programme de l'éducation, et c'est à eux à enseigner cette matière comme les autres; ce moyen est, au reste, le plus efficace que l'on puisse employer pour donner aux commençants le genre d'enseignement dont ils ont besoin touchant les premiers principes de l'art. Cette assertion n'est pas une pure théorie; elle résulte d'une observation minutieuse faite sur un grand nombre d'individus dans toutes les écoles d'une ville considérable et dans celles d'un grand Etat. Dans les cas où les spécialistes et les maîtres ordinaires ont été employés pour enseigner les mêmes branches de dessin à différentes époques, l'avantage est toujours resté à ces derniers. Il ne faut pas attribuer ce résultat à l'incapacité des hommes spéciaux, mais bien à l'erreur que l'on a commise, de faire d'une branche d'instruction élémentaire, une spécialité. La grande maxime dont le maître doit se pénétrer, qu'il s'agisse des éléments de l'art, de littérature ou de mathématiques, c'est que l'instruction doit être distribuée aux enfants à petites doses souvent renouvelées et qu'il ne faut pas trouver trop à redire si quelques fois les progrès sont peu marqués. Il est bon de modérer les talents trop précoces, et on doit user de patience et redoubler d'attention à l'égard des esprits bornés, si toutefois il s'en trouve auxquels on puisse appliquer cette épithète, afin qu'ils puissent profiter de l'enseignement qui se donne à tous, et qu'ils n'aient nullement à souffrir des distinctions personnelles, soit de précocité ou de lenteur.

Il est encore utile de se rappeler que le temps, en matière d'éducation, est un élément pratique dont on ne peut pas se passer, et qu'il n'est pas plus possible d'obtenir d'un enfant, en cinq minutes de travail, le résultat de cinquante années d'étude, qu'on aurait raison d'espérer qu'un chêne, dans le même espace de temps, atteignît le volume qu'il offrirait après un demi-siècle de croissance, quelque soin que l'on apporte à le faire profiter.

Je vous engage à la patience dans ce genre d'enseignement; vous devez aussi avoir la foi qui, dit-on, nous donne la force de transporter les montagnes. On peut dire de l'instituteur comme de la femme dont parle un livre ancien: "Grande est ta foi; qu'il soit fait selon ton désir."

Le professeur Smith exhibe alors quelques échantillons de dessins faits

par des élèves de 9 à 15 ans, quelques autres par des étudians de 15 à 18 ans, et ayant tous reçu l'enseignement des maîtres ordinaires. Il montre aussi quelques dessins venant d'élèves de 15 à 18 ans et ayant étudié sous la direction de spécialistes. On remarque que les dessins préparés par les jeunes gens qui avaient suivi les cours des instituteurs ordinaires l'emportent sur ceux des élèves plus âgés formés par des hommes spéciaux.

Cet après-midi, à quatre heures, le professeur Smith continuera à traiter la question du dessin pour le profit des instituteurs; nous espérons qu'il y aura foule. A huit heures, ce soir, il donnera, au Mechanics' Hall, un entretien sur le "goût dans l'ameublement d'une maison." Toutes ces conférences sont gratuites, et ceux qui portent intérêt à l'éducation ne devraient pas manquer d'y assister.

EDUCATION TECHNIQUE.

Place qu'elle doit occuper dans un systeme d'Education Publique.

ENTRETIEN DONNÉ PAR LE PROFESSEUR WALTER SMITH, DE BOSTON.

[*Reproduit de la Montreal Gazette, du* 26 *d'Avril*, 1882.]

Le professeur Walter Smith, maître-ès-arts, ci-devant de South Kensington, et directeur de l'enseignement artistique dans l'Etat de Massachusetts, a donné, mardi soir, dans la salle de l'Institut des Artisans, sa dernière conférence sur l'instruction industrielle, sous les auspices du Conseil des arts et métiers de la Province de Québec. La salle était remplie. Le colonel Stevenson qui présidait la réunion présenta M. Smith à l'auditoire.

Après quelques remarques préliminaires sur le but de sa visite à Montréal, le conférencier entra en matière et s'exprima à peu près en ces termes :

A d'autres siècles, on a donné le nom d'âge du berger, du guerrier, du philosophe, du poète et de l'artiste, du croisé et de l'ecclésiastique, du spéculateur, du patriote ; le nôtre est avant tout celui de l'homme de science, le siècle de la physique, l'âge scientifique. Aujourd'hui, les hommes qui attirent le plus l'attention du monde sont Krupp et DeLesseps, Armstrong et Whitworth, Sir Hugh Allan et Sir Samuel Cunard ; nos temps essentiellement pratiques ont produit George Stephenson et Napoléon. Les restes de Darwin, que l'on vient d'inhumer dans l'abbaye de Westminster, ont été suivis par toute une nation jusqu'à leur dernière et glorieuse demeure ; et l'on a, sans doute, remarqué, parmi ceux qui accompagnaient ce funèbre cortége, des hommes tels que Huxley et Owen, Proctor et Tyndall. L'auguste souveraine qui gouverne tous ces royaumes, tous ces domaines et tous ces empires comme elle dirige les cœurs de ses sujets, devait aussi être représentée dans la longue suite qui accompagna ce mort illustre jusqu'au mausolée que la nation a élevé en son honneur.

Les temps primitifs et le moyen-âge ont vu naître l'homme de lettres, le linguiste, l'ecclésiastique, le Grec et le Goth ; celui où nous vivons appartient à l'artisan, à l'homme de science, et il est presque dangereux pour un homme d'avouer, de nos jours, qu'il vit sans travailler. Les vieilles universités ont bien rempli leur noble mission ; elles ont protégé la civilisation et perpétué les heureuses influences qui sont le fruit du

travail et des lettres, en nous donnant des hommes de profession et des hommes d'Etat, et en contenant les riches dans de saines limites. Elles ont, de plus, procuré, pendant ce siècle et dans ceux qui l'ont précédé, une bonne instruction technique à un petit nombre de riches et au peuple ambitieux de s'élever, mais elles ne nous ont donné ni l'instruction ni les hommes dont nous avons besoin en ces temps qui sont ceux de la machine à vapeur, de la télégraphie électrique et des bateaux à vapeur océaniques ; elles n'ont rien fait non plus, récemment, pour se mettre à la hauteur des besoins modernes à propos d'éducation technique en matière de science et d'art.

Il est bien vrai que quelques-unes des vieilles universités ont essayé d'introduire dans leur enseignement quelques notions d'art propres à former certains amateurs ; mais ces tentatives n'ont, en réalité, produit ni bien ni mal ; d'ailleurs, il vaut peut-être mieux que les universités négligent l'instruction pratique moderne, et s'en tiennent aux classiques et aux mathématiques, à l'étude des langues mortes et aux raisonnements abstraits, afin de former ceux qui se destinent à la vie ecclésiastique, à la pratique de la loi, à celle de la médecine et aux autres professions. Elles ont, cependant, droit à toute notre gratitude pour les services qu'elles ont rendus jusqu'ici en contribuant à la diffusion des lumières et de la civilisation.

Il nous faut, aujourd'hui, un genre d'éducation qui soit en rapport avec les grands changements auxquels les inventions modernes ont donné naissance. La vapeur a complètement révolutionné la société ; son influence se répand partout ; elle crée des occupations nouvelles, utilise le désert en offrant au travail des débouchés jusqu'ici inconnus ; enfin, elle ouvre des régions qu'on ne connaissait pas et unit les différentes nations par les liens solides de la fraternité, liens qui, nous l'espérons, ne se briseront jamais. L'invention de la machine à vapeur, de la locomotive et des chemins de fer fait qu'à aucune époque de l'histoire du monde, on a autant demandé aux ressources de l'homme, soit de son travail, soit de son intelligence ou de ses habitudes ; cette invention nous dissémine sur toute la surface du globe et exige que nous nous conformions à nos conditions nouvelles ; elle a fait disparaître certains métiers pour les remplacer par d'autres ; elle a ouvert des marchés dans des pays lointains et a modifié les nôtres ; elle a, enfin, tellement transformé les mœurs dans tous les pays civilisés, que, de fait, nous avons tous été convertis en des races nouvelles. Il ne faut donc pas s'étonner si des changements aussi complets nécessitent aussi des modifications dans le genre d'instruction dont le peuple a maintenant besoin.

Les classiques et les mathématiques du bon vieux temps peuvent encore avoir leur bon côté ; mais ils ne sauraient guère servir au pionnier de l'Australie, ni au défricheur de la Colombie Britannique. Quand un pays, au reste, est en danger de perdre son principal commerce avec le monde entier parce qu'il est demeuré stationnaire lorsque ses voisins fai-

saient des progrès, la connaissance de la versification ou des racines grecques ne lui servira guère pour changer le courant des affaires et rétablir sa prospérité ; c'est alors que l'habileté de l'inventeur, le goût du dessinateur et l'esprit d'entreprise du fabricant deviennent d'un grand secours. Il nous faut donc, à côté des anciennes universités, des écoles nouvelles où l'ingénieur, l'architecte, l'homme de science, le fabricant, le chef d'atelier dans toutes les branches de l'industrie humaine auxquelles notre ère de positivisme a donné naissance, trouveront le genre d'éducation qui les rendra propres aux travaux qui leur seront un jour confiés. Cette nécessité d'établir des écoles d'enseignement technique a été comprise et l'on en a déjà fondé plusieurs en Angleterre, à South Kensington, Leeds, Birmingham, Manchester et dans plusieurs autres grands centres. Les sociétés ouvrières et la corporation de la cité de Londres jettent, en ce moment, à South Kensington, les bases d'une école technique qui sera un jour la gloire du monde ; la vieille cité montre ainsi qu'elle n'est pas en arrière du progrès humain, et prouve que, si ancienne et si riche qu'elle soit, la métropole du monde a encore un regain de jeunesse et sait employer ses richesses pour le plus grand avantage de l'empire dont elle est le grand centre. L'énergie et la libéralité individuelles sont aussi venus en aide, et Mason et Holloway travaillent actuellement à la fondation, pour l'avancement des études techniques, d'établissements qui, par leur étendue et leur splendeur, laisseront bien loin en arrière ce que les nations elles-mêmes on essayé de créer en ce genre.

C'est donc le temps, pour chaque pays, de songer s'il doit se contenter de regarder ce qui se fait ailleurs sans rien tenter pour lui-même. Quand l'univers entier progresse, le pays qui reste stationnaire est bien vite devancé et se trouve bientôt hors de lice. Je désire attirer ici tout spécialement l'attention des publicistes de ce pays sur l'observation que j'ai faite, à plusieurs reprises, chez vos voisins, à savoir : que l'agriculture n'est point la seule base sur laquelle un peuple doit faire reposer ses intérêts et asseoir son bonheur. Il n'y a ni profit ni honneur à être les scieurs de bois et les porteurs d'eau des peuples civilisés, et un pays qui fournit aux nations manufacturières la matière première à vil prix et reçoit d'elles en retour, à des prix élevés, les produits de leur fabrication, ne doit pas s'attendre à voir sa condition s'améliorer. Nous employons six hommes, disons, pour élever le bétail, produire les céréales, le charbon, l'huile et le bois dont une nation manufacturière a besoin, et elle s'acquitte envers nous en nous renvoyant nos propres produits convertis en objets de valeur par le travail d'un seul de ses ouvriers ; le travail inintelligent de six hommes se trouve ainsi rétribué par l'habileté d'un seul. Nous ne pouvons pas même aujourd'hui payer le produit du travail, pendant une année, d'un seul artisan français, par le produit du travail, pendant le même espace de temps, de six des meilleurs ouvriers non artisans de toute la puissance du Canada. Ceci n'est pas de l'économie politique, et peut arriver dans un pays nouveau : mais que fait-on pour y remédier ? Cet état de choses

doit-il toujours durer ? Si on veut y mettre fin, il faut se rendre compte de la position et l'améliorer en introduisant, dans notre système d'éducation, les éléments nécesssaires au développement du goût et de l'habileté industriels.

Les écoles publiques du jour donnent une éducation élémentaire générale dont tous peuvent profiter et dont le plus grand nombre tire avantage. Les académies, les colléges et les écoles tenues par les communautés religieuses continuent à donner aux classes plus élevées, cette éducation générale jusqu'à ce que les universités, ainsi que les écoles de médecine, de droit et de théologie, complètent l'instruction technique propre à former des sujets pour les professions et la vie pratique.

L'instruction générale élémentaire tend à développer les facultés de la nature, et sert de base à celle qui doit la suivre, c'est-à-dire à l'éducation spéciale qui apprend à l'élève comment appliquer, dans une direction particulière, ce qu'il sait déjà.

Les écoles publiques du jour remplissent le premier rôle à l'égard de tous et les écoles supérieures et professionnelles remplissent le second pour un petit nombre, la classe des gens aisés et riches. Mais où est l'école secondaire qui fait pour la masse composant la classe des artisans et celle des ouvriers, ce que l'université, le collége ou les écoles professionnelles accomplissent pour les classes plus élevées ? Doit-on mettre fin à l'éducation de l'industriel et de l'ouvrier lorsque, encore enfant, il cesse d'aller à l'école du jour ? Que peut connaître un jeune homme de quinze ans, qui, à cet âge, a abandonné l'école pour aller travailler ? Il n'est alors que la matière brute d'un homme instruit, et s'il ne se présente point pour lui d'autres occasions de continuer son éducation, même lorsqu'il exerce son métier, il ne deviendra jamais un homme instruit. Cependant, il en résulterait une véritable richesse pour le pays et un bienfait pour lui-même, si ce jeune homme avait l'occasion de compléter l'éducation générale qu'il a reçue en suivant des cours spéciaux ou techniques à l'instar du médecin, de l'avocat et de l'ecclésiastique. De nos jours, il ne nous est pas possible de nous séparer du reste du monde. On nous fera concurrence bon gré mal gré. L'univers est bien petit, maintenant, et un fabricant de Paris, Londres et Berlin fait, en ce moment, la concurrence à l'un de nos propres manufacturiers de la rue voisine, et en triomphera parce qu'il est plus habile, parce qu'il a de meilleurs ouvriers, qu'il a une clientèle plus assidue se recrutant chez un public éclairé, et qu'il peut, conséquemment, mettre plus de travail, d'habileté et de beauté dans ses produits que nous ne pouvons et que nous ne saurions en mettre nous-mêmes.

Nous sommes réunis dans une salle d'artisans. Les instituts d'artisans, ceux de jeunes gens, les écoles de dessin du soir et certains cours techniques ont existé depuis longtemps dans les diverses provinces qui composent cette Puissance et ont, sans doute, ici comme ailleurs, fait beaucoup de bien. Mais, ayant étudié cette question dans un autre pays placé dans des circonstances analogues à celles où celui-ci se trouve, permettez-moi

de vous dire, en toute franchise et avec les meilleures intentions, que ces organisations particulières et semi-publiques n'apporteront jamais un remède national à une défectuosité nationale.

La question est trop vaste, les intérêts en jeu sont trop importants pour les abandonner aux efforts ordinairement faibles et souvent intermittents du petit nombre. Les instituts l'artisans ont fait beaucoup de bien en Angleterre, quoique, pendant longtemps, on les ait regardés comme un insuccès parce qu'ils ne réussissaient pas à attirer et à retenir les jeunes gens en grand nombre dans les classes pour l'enseignement des sciences et des arts. Ces instituts commençaient le travail de l'instruction par le milieu et donnaient une éducation secondaire avant qu'une bonne éducation primaire n'eut été distribuée à tous dans les écoles communes. Mais, dans un autre sens, ils ont néanmoins réussi, attendu qu'ils ont démontré le besoin d'un système d'instruction publique national et bien organisé, et qu'ils se sont préparés eux-mêmes à le compléter par l'éducation technique aussitôt que les artisans et les ouvriers seraient en état de la recevoir, grâce aux connaissances générales que ces derniers auraient acquises. Aujourd'hui, ces mêmes instituts ont un plein succès, leurs classes sont remplies, et l'artisan anglais inexpérimenté suit rapidement la destinée du dodo et celle d'autres races éteintes : l'artisan anglais est devenu un homme instruit. Ce qui était vrai de l'Angleterre lorsque Lord Brougham et le Dr. Birkbeck ont commencé l'établissement d'instituts d'artisans, ne l'est pas de la Puissance, car le Canada peut, à juste titre, se glorifier des divers systèmes d'écoles publiques qu'il possède. A dire vrai, les écoles de dessin et les classes du soir qui existent ici, n'obtiennent pas un succès aussi complet qu'elles pourront le faire plus tard lorsque le gouvernement fédéral se sera emparé de la question de l'enseignement technique et s'en occupera comme le gouvernement de la mère-patrie s'en est lui-même occupé après le Sadowa de l'Angleterre, lors du concours ouvert au monde entier pour les objets manufacturés, à la première grande exposition ouverte à Londres, en 1851. En 1836, les fabricants anglais avaient prié la prosaïque Chambre de Commerce de Londres d'établir des écoles de dessin pour augmenter la valeur des produits des manufactures anglaises et créer un corps de dessinateurs expérimentés. Remarquez que le mouvement vint des métiers et du commerce, et non des artistes et des professeurs. C'était une demande pratique formulée par des hommes d'affaires, et non une pétition sentimentale émanant de théoriciens.

En 1851, il y avait dix-neuf écoles de dessin en opération, et l'exposition universelle a démontré combien elles avaient contribué à rehausser le goût public et à répandre les notions du bon dessin. On ne devait pas s'attendre que dix-neuf écoles enseignant le dessin d'une manière très-imparfaite à quelques milliers d'ouvriers, dans une population de plusieurs millions, accompliraient de grandes choses, et l'événement a prouvé qu'elles n'avaient comparativement rien fait.

Les manufacturiers anglais furent alors vaincus et humiliés par le goût

et l'habileté des Français. Waterloo fut, en cette occasion, vengé à Londres même, et l'épée qui n'avait pu accomplir son œuvre horrible au Mont Saint-Jean fut triomphante et victorieuse à Hyde-Park, dans le champ de l'agriculture et des arts.

Le critique anglais, le front courbé et le sentiment de l'humiliation nationale dans l'âme, parcourut le département français, observant partout, sous le point de vue de l'adresse et de la beauté, une supériorité sur les objets exposés dans sa propre section ; en homme loyal, il se résigna à reconnaître cette supériorité, et il voulut bien aider à placer une couronne de lauriers sur le front victorieux de la nation qui n'avait pas toujours vaincu sa patrie.

Aux yeux du vrai patriote, il est aussi honorable de reconnaître une défaite et d'applaudir au vainqueur que de se préparer à prendre le premier rang dans les luttes paisibles de l'avenir ; car personne autre que l'aveugle bigot indigne de conduire les hommes ne s'est jamais écrié : " mon pays avant tout, qu'il ait tort ou qu'il ait raison." On ne doit reposer aucune confiance en celui qui, clairement battu, ferme les yeux, chante victoire et continue à suivre le même chemin, celui de la perdition, uniquement parce qu'il s'est engagé dans cette voie. Conduite par ce grand homme ayant nom prince Albert-le-Bon, l'époux de notre reine bien-aimée, la nation s'est mise à l'œuvre pour racheter ses fautes passées et trouver un système national d'éducation d'art et de science élémentaire, afin d'appuyer la civilisation du pays à son point le plus faible.

Chaque enfant dut apprendre à dessiner ; on ouvrit la carrière à tout garçon ou fille doués de talent ; on rechercha avec soin les génies jusque-là inaperçus. Il fut permis à tout artisan de décider lui-même s'il passerait ses soirées d'une manière profitable dans une école d'art et de science, ou s'il les perdrait au coin des rues et peut-être dans des endroits encore plus pernicieux. Puis, on acheta les chefs-d'œuvre qui se trouvaient au concours universel et on les conserva à Londres comme un trésor pour l'avenir. Alors, les hommes pratiques s'emparèrent d'une question pratique, non en soupirant et en agitant le pavillon anglais, comme de faux patriotes l'auraient fait, mais en faisant les premiers pas dans la voie qui devait conduire à de futurs triomphes, quand les véritables patriotes pourraient faire flotter l'étendard de la conquête sur les mille océans de l'industrie, et cela sans honte et avec un légitime orgueil : ce jour, disons-le, est arrivé.

De la même manière, nous, en Canada, devons aujourd'hui songer que, dans ce jeune pays, géant qui vient de naître et jette déjà un regard ambitieux sur la place qu'il occupera au milieu des nations, rien ne croît sans semence : nous ne devons pas oublier qu'il n'y a point d'effet sans cause, qu'aucune nation n'est devenue grande, riche et forte par accident. Nous recueillerons ce que nous aurons semé : si nous ne semons rien, nous ne récolterons rien, que ce soit dans le domaine de l'agriculture ou

dans le champ de l'économie politique. La question de l'éducation technique est une question entièrement économique: le sentiment n'y est pour rien, le côté pratique y est tout. Les nations les plus riches aujourd'hui sont la France et l'Angleterre, et ce sont elles qui ont le plus fait pour l'éducation sous le rapport des arts et des sciences. Chose digne de remarque, les nations les plus puissantes ont toujours été celles qui ont le plus songé à l'éducation de leurs enfants, à les faire grandir de manière à développer chez eux une virilité intelligente, éclairée, équitable et à l'abri de la crainte. Les nations qui se conduisent de la sorte ne vieillissent jamais; elles conservent, au contraire, une perpétuelle jeunesse de progrès et de grandeur.

Vous direz, peut-être, que cette question, étant d'économie, sort du domaine d'un professeur tel que moi. A cela, je réponds qu'elle est de mon ressort, qu'elle l'est du vôtre et de celui de chacun de vous comme citoyen. C'est, je le concède, une question qui doit nécessairement attirer l'attention d'un homme d'Etat, et voilà pourquoi, en Angleterre, le plus grand homme d'Etat moderne, le Prince Albert, s'en est occupé avec tant d'enthousiasme. Pendant que ceux qui portaient le nom d'hommes d'Etat et de politiques se querellaient pour décider qui aurait droit de vote dans un "bourg pourri, et ainsi de suite," comme le dit Tennyson, au milieu de beaucoup de mauvais vouloir, il posait tranquillement les bases d'un mouvement qui a quadruplé la valeur et la force de production du manufacturier anglais,—et tout cela en dépit de la légèreté et des malentendus mis en œuvre par plusieurs personnages haut placés. Voilà ce que je regarde comme l'acte d'un homme d'Etat mis en regard de celui d'un simple chercheur de popularité,—la conduite prévoyante d'un penseur contrastant avec les intrigues des chefs de parti,—l'homme d'Etat travaillant, pour le bien d'une nation, entouré d'hommes jaloux et quelque fois hostiles. La création du département des sciences et des arts dans le système d'éducation de l'Angleterre aurait, à elle seule, suffi pour couvrir un homme de gloire, car cette œuvre a donné lieu à un développement de la force de production de ce pays vraiment étonnante; elle a doublé l'exportation de ses marchandises précieuses et quadruplé sa richesse et son indépendance. J'ai vu se dérouler cette page étonnante de notre histoire nationale, et, jusqu'à un certain degré, j'ai pris part aux événements qui s'y rapportent. Je suis, par conséquent, un témoin oculaire de la transformation opérée dans cet âge par la sage prévoyance d'un véritable penseur, et j'éprouve un plaisir sensible à ajouter mon témoignage à l'ensemble de ceux qui ont donné naissance au monument national érigé, dans la capitale de l'Angleterre, en souvenir du grand bienfaiteur qui a produit toutes ces choses. Puisse sa mémoire être toujours aussi vivace dans le cœur du peuple que l'est, en ce moment, l'herbe qui croît autour de son mausolée, à Hyde Park. Il nous faut aujourd'hui un homme d'Etat qui fasse, pour le Canada, ce que le Prince Albert a fait pour l'Angleterre; un homme qui développe ses ressources naturelles et convertisse, en travail

intelligent, ses forces maintenant inexpérimentées; un homme, enfin, qui arrête le flot des importations des manufactures étrangères en rendant les produits canadiens supérieurs à tout ce qui peut venir du dehors. Quoiqu'un semblable résultat ne puisse être atteint en un seul jour, si l'on arrive à poser convenablement les bases, un temps viendra où l'invasion des produits français et anglais sera refoulée par la supériorité indigène, et on verra s'établir un courant d'exportation des produits du travail expérimenté du pays. La protection est bonne quand elle protége. Il est bon de protéger les enfants quand ils grandissent, et c'est probablement pour cette raison que la Providence leur a accordé des parents.

Aux lois fiscales de protéger, comme c'est d'ailleurs leur devoir et leur obligation, les industries d'un pays, jusqu'à ce qu'elles puissent se suffire à elles-mêmes. Mais il y a une protection plus grande, plus sûre et plus inattaquable que celle des tarifs: c'est la supériorité d'un homme sur ses rivaux. Il n'est pas besoin de protéger les forts contre les faibles, car, en devenant hommes, ils se sont débarrassés de ce qui avait pu leur être utile dans l'enfance, mais qui n'est plus qu'un embarras pour la virilité. De même, quand cette nation sera devenue forte et solidement assise, comme c'est sa destinée, la protection, cette muraille de la Chine que l'on a élevée sur les frontières, sera mise de côté, et le Canada, s'appuyant sur ses immenses territoires et ses manufactures bien établies, ouvrira ses portes à toutes les nations désireuses de commercer avec lui, ou de se mesurer avec lui dans les luttes pacifiques des arts et des sciences, et leur dira en toute confiance: " Venez, venez lutter avec moi si vous l'ôsez."

Quoique je ne sois pas opposé au genre de protection que vous avez adopté, apparemment par nécessité, et dont vous semblez si satisfaits, je serais d'opinion d'y ajouter cette autre espèce de protection qui, avec le temps, rendra toutes les autres inutiles.

Qui donc entreprendra cette œuvre si importante pour le Canada?

Nous venons d'assister à la formation d'une Académie Royale Canadienne; quand verrons-nous, en Canada, se former un département des arts et des sciences? Qui fera, pour le Canada, ce que le Prince Albert a fait pour la Grande-Bretagne? On ne peut arriver à ce résultat sans se mettre résolument à l'œuvre; et, comme toutes les puissances productives du Canada en bénéficieront et que les intérêts particuliers des diverses provinces ne sauraient les induire à entreprendre cette tâche, il me semble que le gouverneur-général, le marquis de Lorne, pourrait, avec gloire pour lui-même, suivre les traces de son illustre beau-père, car le temps est certainement arrivé de marcher en avant. Il s'agit ici, cependant, de finances purement et simplement, quelque soient les aspects intellectuels et patriotiques que puisse revêtir la question.

Le ministre des finances qui voit d'avance la lutte acharnée que les manufactures étrangères feront à celles du pays, peut examiner et étudier cette question avec soin, car elle est de son ressort.

Il est, dans tous les cas, du devoir de quelqu'un, quelqu'il soit, de protéger les industries futures du pays, avec autant de sagesse que l'a fait l'Angleterre, qui, par ce moyen, est aujourd'hui en mesure de lutter contre le monde entier, tout en laissant ses ports ouverts et libres, et d'envoyer le produit de ses manufactures dans les pays mêmes dont les tarifs sembleraient devoir lui en interdire l'entrée.

Je dirai maintenant quelques mots touchant l'éducation dans les arts et les sciences qui, pris ensemble, forment ce que l'on peut appeler l'éducation technique. L'éducation est avantageuse et profitable, ainsi que nous le reconnaissons par l'établissement de nos écoles publiques pour l'éducation générale du peuple. Nous en reconnaissons aussi les avantages moraux, en bâtissant des églises et en maintenant des écoles du dimanche. Nous témoignons encore de notre appréciation des bienfaits de l'éducation dans le commerce, par le soin avec lequel nous choisissons ceux qui en enseignent les différentes branches, et par les qualités et les connaissances que nous exigeons d'eux.

Le salut d'une nation dépend de son habileté, et non de sa force naturelle ou de sa position géographique, et l'habileté est le résultat de l'éducation, et non un don de la nature. L'intelligence d'une nation lui est une meilleure sauvegarde que les murs de ses forts ; et ce n'est pas avec les armes démodées de nos ancêtres, ou en invoquant la bonne entente qui doit régner entre voisins, que l'on peut lutter avantageusement avec une nation dont les habiles ouvriers ont su lui fabriquer des armes tout-à-fait perfectionnées.

Aucun pays ne devrait se laisser surpasser par ses voisins en matière d'éducation ; il y a là un danger.

Supposons un homme fort et vigoureux ; qu'en ferons-nous ? cela dépend de ce que nous en avons fait dans son enfance. Il est trop tard pour commencer à lui enseigner quelque chose quand il a contracté certaines habitudes, et que ses facultés naturelles d'acquisition se sont affaiblies par l'inaction. Mais nous pouvons empêcher l'erreur de se répéter, si nous découvrons que notre individu, devenu adulte, n'est pas un citoyen aussi utile à lui-même ou à la société, qu'il aurait pu l'être, s'il avait reçu, dans sa jeunesse, une éducation convenable.

Pour réussir dans le travail, l'homme compte sur sa force physique, don de nature, et sur son habileté, que nous développons et augmentons par l'éducation.

S'il n'a que la force sans l'habileté, il est un pauvre ouvrier, car la vapeur et les machines font aujourd'hui, presque seules, l'ouvrage qui ne demande pas d'habileté.

Avec l'habileté, l'homme peut se passer de la force, pour ainsi dire, ou du moins, ne pas en avoir un besoin absolu. Avec les deux, un homme est maître de la situation.

Examinons un peu la position relative du travail et de l'habileté.

Nous sommes nés pour nous livrer à des travaux quelconques et le travail n'est que l'application de la force avec ou sans l'habileté.

Le travail sans la science n'est rien autre chose que la force brutale, ou le travail inintelligent de la machine.

Si on n'enseigne aux hommes qu'à se servir de cette force qu'ils ont en commun avec les autres animaux et les machines, leur travail n'est alors comparativement d'aucune valeur, car un cheval peut faire autant d'ouvrage que trois hommes, et cela sans fatigue et sans peine. Ainsi, le travail où nous n'employons que notre force physique, sans y mettre de science, n'a que bien peu de valeur. Si, au contraire, nous appliquons la science à l'industrie productive, elle rétablit la balance du pouvoir en faveur de l'homme sur la bête de somme, ou même sur la machine à vapeur. La science peut doubler, quadrupler et même centupler la valeur du travail d'un homme. Supposons, par exemple, que le travail d'un peintre en bâtiments vaille une piastre par jour pour appliquer une couche de peinture blanche, le travail d'un peintre de tableaux, enrichi de son habileté, pourra valoir $50 ou $100 par jour, suivant son talent. Autre exemple : un homme gagne cinquante centins par jour à scier du bois de poêle, et un autre homme, un graveur sur bois, en coupant le bois en très-petits morceaux, gagnera peut-être $50.00 par jour, et cela avec moins de trouble et infiniment plus d'agrément. Nous voyons donc que notre travail est plus profitable et moins pénible, ou moins rémunératif et plus onéreux, suivant que nous y mettons plus ou moins de science et d'habileté.

En acquérant de la science, on multiplie donc ses forces, ce qui est aussi important pour la société en général que pour les individus qui la composent. L'une des grandes raisons qui fait considérer le travail manuel ou physique avec si peu de faveur, c'est que, bien souvent, ce travail n'est que l'occupation servile de personnes inhabiles.

Appliquez la science au travail manuel comme à celui d'un artiste, et vous lui donnerez, aux yeux de tous, la dignité qu'il devrait avoir. Mais un homme attelé à un tombereau a moins de dignité et souvent moins d'utilité que le plus misérable cheval. Il ne met en réquisition que ses facultés les moins profitables et les moins puissantes, laissant inertes celles qui pourraient lui rapporter le plus. Chaque pas que fait un homme dans l'éducation, augmente donc sa valeur d'autant, l'élève dans la même proportion au-dessus de la condition purement animale, fait de lui un serviteur utile à lui-même et à la société, et le rend meilleur et plus heureux. Ce qui manque surtout dans ce pays, à l'heure qu'il est, c'est le travail scientifique, c'est-à-dire le pouvoir économique égal à celui qui fait la richesse de certains pays de l'ancien monde. Le seul moyen de l'acquérir, c'est d'enseigner le dessin industriel dans les écoles du jour, et de donner l'éducation technique ou secondaire dans des écoles du soir. L'établissement d'écoles spéciales pour les arts contribuerait beaucoup aussi à continuer et perfectionner l'instruction donnée dans les écoles publiques.

A moins d'établir l'instruction sur de telles bases, ce serait dépenser inutilement de l'argent que de fonder des écoles spéciales pour le dessin, et s'exposer à être trompé dans son attente; tandis qu'avec de telles bases ces écoles sont indispensables à la conservation du bien qui a pu être fait déjà. Des personnes, qui ne connaissent rien de ce problème industriel, parlent de retrancher le dessin du programme des études dans les écoles publiques, comme étant peu utile dans la pratique. Pour montrer l'étendue des connaissances pratiques de ces juges, il suffit de dire que les nations les plus riches aujourd'hui, sont celles où l'on enseigne le dessin dans les écoles publiques. Le jeune homme ou la jeune fille qui sait le dessin, peut gagner deux fois plus qu'en appliquant les connaissances, puisées dans les écoles publiques, sur tout autre sujet d'étude. Si l'on peut donner une valeur plus grande au travail et au pouvoir productif d'un pays, par l'étude d'un sujet élémentaire, dans les écoles publiques, ce sujet devient, du coup, un élément essentiellement pratique de l'éducation, et on doit en étendre l'application à toutes les branches d'industrie qui peuvent donner des profits et de l'agrément. Je demande que l'on continue et augmente l'aide donnée, en cette province, aux écoles affiliées au Conseil des arts et métiers, et que l'on en fasse, avec le temps, des écoles d'arts et de sciences parfaitement organisées, pourvues des meilleurs instruments d'étude, de manière à donner l'instruction d'après les méthodes le plus nouvelles, et dirigées par les professeurs les plus capables et les plus pratiques. Comme je ne connais encore de ces écoles que le fait de leur existence, ce que je dis ici, n'est pas une critique de ces écoles ou des professeurs qui les dirigent; mais je sais, qu'avec les argents votés par la Législature provinciale, pour promouvoir l'éducation technique en cette province, on peut sérieusement s'attendre à de bien grands résultats. L'importance de la chose est, d'ailleurs, trop grande pour qu'on l'abandonne aux chances du hasard, ou qu'on se fie à la générosité publique pour la promouvoir. L'ouvrier, comme la nation, a à lutter contre le monde entier, et, si un artisan ou un homme de métier, qui a été élevé dans cette Province, s'en va dans un autre pays, il se trouve dans une position désavantageuse vis-à-vis ceux de son métier qui ont reçu une meilleure éducation. En restant ici, il est dans la même position vis-à-vis des ouvriers étrangers dont l'ouvrage est amené ici et exhibé à côté du sien. Tout homme a droit de réclamer, de la société au milieu de laquelle il vit, la meilleure éducation pratique qu'elle peut lui donner, et cette éducation ne devrait être inférieure à aucune autre du pays. Voilà une mesure d'économie qui intéresse plus la société que l'artisan lui-même. Considérons encore, pour un instant, ce qui est propre à donner la plus grande valeur au travail de l'homme. Le travail embrasse l'application de deux puissances: la science et la force. Le produit du travail acquiert de la valeur ou subit une dépréciation en proportion de la science qui s'y fait voir. Ceci s'applique avec tout autant de vérité à la confection d'une montre, d'un clou ou d'une paire de bottes, qu'à l'exécution d'une opération chirurgicale difficile. L'ouvrier habile est celui qui, avec la

même matière, fait un article de plus grande valeur qu'un autre ne pourrait le faire, et ce avec une moindre perte de temps et de matière. Par conséquent, il vaut mieux employer un tel agent qu'un autre sans adresse, car son ouvrage a plus de valeur; cet ouvrier reçoit un salaire plus élevé, car son maître peut trouver facilement à écouler, à des prix plus rémunératifs, des chefs-d'œuvre d'industrie, qu'il ne pourrait le faire d'articles grossiers et sans art. L'acheteur est plus satisfait de l'objet qu'il achète, et paiera, pour l'acquérir, un prix plus élevé qu'il ne donnerait pour un article analogue ne témoignant d'aucune habileté chez le fabricant. De telle sorte que l'habileté et le goût, dans la production d'un objet, rapportent (1o) à l'ouvrier, un meilleur salaire, (2o) au patron, de plus grands profits, et (3o) à l'acheteur, plus de satisfaction que s'il n'y avait ni habileté ni goût. Tel est l'aspect positif et pratique de la question, son caractère économique.

Il y a un autre point de vue qui se présente, mais sur lequel je ne puis m'arrêter longuement. On pourrait l'appeler le côté sentimental, par opposition au point de vue pratique, et c'est celui-ci. L'ouvrier qui met du goût et de l'habileté dans son travail, est plus heureux que celui qui n'y consacre que de la force physique. Il y met tout son esprit et toute son âme. La partie immortelle de son être influe sur son travail, et fait couler dans l'œuvre de ses mains une vie qui ne finira jamais. Tel était Raphaël lorsqu'il peignait la Madone de la chapelle Sixtine, ouvrage dans lequel le canevas traduisait l'image de sa belle âme. C'était un hommage que cet artiste rendait à son créateur pour le remercier de lui avoir donné la vie et le bonheur, et un présent qu'il laissait à la postérité pour faire sa joie dans les âges à venir. Aux gens pratiques qui ne croient pas au sentiment, je dirai que la Madone de la chapelle Sixtine *vaut même beaucoup d'argent*. Ce qui est vrai des ouvrages d'un seul ouvrier s'applique à tous ceux qui s'occupent des arts industriels et se trouve également vrai de toute une nation. Le forgeron et le fabricant de ressorts de montres peuvent travailler sur la même matière, l'acier; l'un peut faire un ouvrage de peu de valeur avec une livre de ce métal, et l'autre peut en fabriquer plusieurs d'un grand prix avec une once seulement de la même matière. Il en est ainsi de presque tous les matériaux bruts employés dans les arts, tant beaux-arts qu'arts industriels. Un morceau d'argile ayant moins de valeur qu'aucune pièce de monnaie acquerra dans les mains de Michel-Ange, un prix plus élevé que celui d'aucune pièce de métal monnayée qui ait jamais été mise en circulation. Un morceau de terre ordinaire dont on aurait pu faire une brique réfractaire valant un penny a été transformé, par le grand artiste, en une relique qu'on ne saurait acheter pour son poids d'or. Mais, on me demandera peut-être: " tout le monde a-t-il du goût?" Mon expérience comme professeur m'a démontré que presque tout individu possède les facultés nécessaires pour devenir un ouvrier habile, si l'on développe son éducation et ses facultés dans ce sens.

Je vais vous donner une description des dessins que vous voyez appendus à ces murs, pour vous démontrer comment un peuple de notre sang a

su exploiter cette mine inépuisable de l'art dans l'industrie. Ces dessins font voir d'abord l'adresse déployée par de jeunes enfants, qui ont puisé leur instruction dans des écoles primaires, sous la direction des professeurs ordinaires. Ceci établit par où l'on doit nécessairement commencer, si l'on veut réussir : et c'est faute d'avoir commencé ainsi que l'on a vu, pendant de si longues années (de 1836 à 1851,) l'éducation industrielle artistique faire si peu de progrès en Angleterre. Cette expérience aidant, la ville et l'Etat qui ont produit ces ouvrages, ont inauguré l'éducation artistique simultanément dans les écoles du jour et les classes du soir. Et ce n'est que d'aujourd'hui qu'on y constate des résultats satisfaisants, les élèves pouvant, maintenant, assister aux classes du soir après avoir suivi celles du jour. Je n'ai d'ouvrages d'aucune école industrielle du soir, mais je possède des séries complètes de dessins provenant de l'Ecole Normale des Arts, où se sont formés les professeurs des écoles publiques. Ce que vous voyez dans ces travaux qui viennent des première, deuxième et troisième années du cours d'étude, embrasse tout ce qui se fait dans les écoles du soir et même davantage. Ce travail a un caractère essentiellement pratique et est industriel dans tous ses aspects. Il commence par l'étude de la nature ou de la vérité scientifique, pour les faire suivre par la pratique du dessin linéaire d'après l'objet ou la nature en traits, nuances ou couleurs, et se termine, dans chaque classe, par l'application des connaissances et de l'habileté ainsi acquises à la fabrication de dessins originaux pour les différentes branches de l'industrie. Ainsi que vous pouvez en juger, l'objet et le but de ce système sont faciles à discerner ; car, du commencement à la fin, il tend vers ce qui est pratique ; il est mis à exécution par les étudiants ordinaires. Je puis dire qu'il n'y a pas, dans la Puissance, un ouvrier engagé dans un métier ou une industrie quelconques, qui ne pourrait faire tout aussi bien, s'il avait l'occasion de suivre ces études, ou qui ne serait pas plus utile à la société si elle lui procurait cet avantage.

Dans la première année du cours de l'Ecole Normale, on apprend à dessiner et à composer ; dans la seconde, on s'applique à la forme, la couleur et l'ébauche ; dans la troisième, à la construction et à la composition. La quatrième année, qui n'est pas représentée ici, parce qu'on y fait des modèles en plâtre, d'un transport difficile, est consacrée à la sculpture et à la composition.

Cet ensemble, vous pouvez en juger, couvre complètement le champ de l'art industriel et ne laisse rien échapper qui puisse être rangé sous le titre de science graphique, d'art, ou de dessin, en ce que ces choses affectent l'industrie ; mais il n'empiète pas sur le domaine des beaux-arts au-delà de la limite qu'il faut atteindre lorsque l'on admet qu'un bon dessin et un bon coloris sont toujours une expression importante de l'art, soit en peinture, en sculpture ou en architecture. On ne vise pas à l'éducation professionnelle, parce que, selon moi, il vaut mieux l'abandonner à elle-même et la laisser se développer ailleurs. En ma qualité d'artiste, j'ai appris

avec beaucoup de plaisir ce qui a été tenté, pour faire fleurir une école nationale des beaux-arts, par l'établissement d'une Académie royale canadienne; les succès dans les beaux-arts et l'art industriel marchent toujours de pair. Maintenant, je pense qu'afin de compléter la chaîne qui relie les influences en matière d'éducation, on devrait établir, dans chaque province, un système d'écoles techniques, soit par l'entremise des gouvernements provinciaux seuls, soit avec le concours des autorités fédérales. Je crois qu'alors s'ouvrira pour le pays une ère de prospérité en rapport avec ses grandes ressources et son énorme territoire. En outre, la fusion des races française et anglaise me paraît une chose inévitable à une époque assez rapprochée, quelqu'aient été les obstacles dans le passé et quelqu'ils soient à l'avenir pour empêcher leur mélange. L'histoire témoigne ici sous ce rapport, car la fusion des éléments saxon et normand a formé la nation anglaise, et les progrès de l'esprit paraissent, dans ce cas-ci, tendre vers un but analogue. Puisse ce but être atteint le plus tôt possible! Les deux nations les plus avancées du globe, ayant chacune d'elles, ses éléments de force et de grandeur, et dirigeant toutes deux les peuples vers la liberté et la civilisation, dans les sphères gouvernementales et artistiques, peuvent laisser espérer qu'elles donneront naissance à un peuple dont les hauts faits ne seront point surpassés. Les Grecs et les Romains ont, tour à tour, guidé le monde dans la philosophie, les beaux-arts, le gouvernement et la guerre. Les Français et les Anglais, leurs successeurs, n'ont point dégénéré de leurs ancêtres, ancêtres sinon d'origine, au moins sous le rapport de la valeur. Et nous, leurs descendants, nous devons appeler le jour où les éléments français et anglais de la Puissance auront formé, par leur union, la nation la plus éclairée, la plus indépendante du monde, une nation juste, généreuse et équitable, car "l'équité élève une nation."

Applaudi à plusieurs reprises dans le cours de son entretien, le professeur Smith reçut, en terminant, les remerciements d'un nombreux auditoire qui s'était donné rendez-vous dans la salle du Mechanics' Institute. M. Smith a traité un sujet avec lequel il était évidemment familier; sa haute expérience et ses connaissances variées ont rendu ses entretiens du plus vif intérêt pour ceux surtout qui s'occupent d'éducation. On ne devra pas oublier que M. Smith est l'auteur de la méthode aujourd'hui suivie dans les écoles communes de la province de Québec telle que traduite par M. Oscar Dunn. On nous dit que M. Smith, à la demande du Conseil des arts et métiers qui l'avait appelé à Montréal, doit répéter à Québec même, dans quelques jours, les entretiens sur l'enseignement qui ont tant intéressé notre public montréalais.

ENTRETIEN

SUR LE

DESSIN ET SUR SON ENSEIGNEMENT

DONNE AUX ELEVES DE L'ECOLE NORMALE-LAVAL, LE 1er *DE MAI*, 1882.

Le conférencier fut présenté aux élèves par le Supérieur de l'école. L'hon. G. Ouimet avait, dans ce but, fait les arrangements nécessaires. M. Stevenson, secrétaire du Conseil des arts et métiers, accompagnait le professeur et représentait, dans cette circonstance, le Gouvernement avec l'autorisation duquel M. Smith était venu en cette Province.

Le professeur WALTER SMITH, s'adressant à son auditoire, s'exprima en ces termes :

Candiens-Français ! en me présentant devant vous, j'éprouve un double sentiment résultant de l'honneur que l'on m'accorde et de l'embarras dans lequel je me trouve. En effet, quoique, dans ma jeunesse, j'aie résidé en France et souvent parlé français, je ne puis, en ce jour, vous adresser la parole dans la langue française : ayant cessé de la parler pendant une longue suite d'années, j'en ai perdu l'habitude. Force m'est donc de me rabattre sur celle qui, pour moi, est ma langue de naissance, ma langue maternelle, ma langue anglaise. Vous m'excuserez donc de ne pouvoir vous entretenir en votre propre langue, mais je parlerai avec une telle lenteur que vous tous, qui avez étudié l'anglais, ne saurez manquer de me comprendre.

Vous vous destinez à l'enseignement, et c'est pour cette raison que vous êtes ici. Former la génération prochaine et plusieurs de celles qui la suivront, façonner leur esprit, voilà une terrible responsabilité ! Je respecte la profession de l'instituteur, et je soutiens que de toutes les occupations auxquelles vous pouvez être appelés, il n'en est pas de plus élevée. L'instituteur conduit les hommes, il forme l'esprit de plusieurs générations à venir.

Il y a plusieurs sortes d'instituteurs. L'ecclésiastique est le premier, puis vient l'auteur, celui qui écrit des livres ; ce sont eux qui enseignent à tous les hommes, depuis le berceau jusqu'à la tombe. Le maître d'école

qui se dévoue à la jeunesse, est aussi un instituteur, un chef, un guide, un conseiller et un ami. Tels vous pouvez espérer devenir si vous vous attachez fermement et fidèlement au grand modèle qui vous a été donné par le grand instituteur, le Fils de Dieu, qui, dans ce monde, s'est fait l'instituteur du genre humain.

Ayant moi-même voué mon existence à l'enseignement, je désire vous faire comprendre combien est digne et importante la carrière de l'instituteur, non au point de vue du succès tel qu'on le considère généralement, car aucun instituteur n'a jamais été riche, n'a jamais regorgé des biens d'ici-bas. Celui qui embrasse l'état d'instituteur se condamne à une vie de pauvreté, de labeur et d'obscurité; il est soumis au caprice des hommes politiques et de ceux qui ambitionnent les luttes du forum; il s'expose à être mal compris et faussement représenté, à mourir et être enterré dans le silence et l'oubli. Ce tableau n'est certainement pas de nature à encourager ceux qui sont doués de talents de premier ordre; il peut cependant arriver qu'il y ait quelqu'un parmi vous, élèves de cette école, qui sera un jour le premier ministre du Canada.

Compagnons d'études, il y a, dans la carrière de l'enseignement, des récompenses et des compensations que l'église connait; que les hommes d'abnégation, soit du clergé ou de la vie séculière, connaissent, et que vous ignorez, à cause de votre jeunesse; vous les ignorerez jusqu'à ce que le travail dans le champ de l'éducation vous ait ouvert les yeux et vous ait accordé la véritable et glorieuse vision des serviteurs de Dieu.

Instituteur moi-même, je m'adresse à vous qui devez le devenir: soyez les bienvenus dans cette carrière, et rappelez-vous que *vocation* veut dire appel, quelque chose à quoi vous êtes appelés. Les petites âmes de notre siècle n'ont pas rehaussé l'état de l'instituteur en lui donnant le titre de profession comme on le fait pour l'avocat, le médecin, le militaire; elles l'ont simplement désigné sous l'appellation de *vocation*, ou métier. Consolons-nous entre nous de ce que profession, de nos jours, veut dire une carrière où l'on promet de grandes choses et où on ne fait pas autant qu'on désirerait; tandis qu'une vocation est un état où ceux qui sont attentifs à la voix qui les appelle, ne cessent d'y répondre, en dépit de l'obscurité, de l'indigence et de l'oubli qu'elle entraîne avec elle.

J'ai du respect pour l'état de l'instituteur, et je l'ai moi-même embrassé de préférence à d'autres où j'aurais pu acquérir des richesses de ce monde et les distinctions qui en résultent, si j'eusse placé les gloires d'un jour au-dessus de cette autre récompense à laquelle j'ai déjà fait allusion, et que vous ne pourrez jamais connaître ni obtenir à moins de l'avoir gagnée.

Je vais, maintenant, entrer dans mon sujet, celui de l'enseignement des éléments de l'art dans nos écoles publiques. Je dirai, à ce propos, quelques mots sur la manière dont il faut s'y prendre pour obtenir les meilleurs résultats possibles. Vos études terminées dans cette institution, vous aurez à enseigner le dessin, bien ou mal, dans les écoles qui vous seront confiées: ce sera une partie de votre tâche. Remarquez bien que j'emploie le mot

étude, non celui d'éducation, car l'éducation commence au berceau et finit à la tombe, sans hésitation, sans arrêt ; tandis qu'au contraire, vos études professionnelles ou celles qui sont propres à l'état que vous devez embrasser, commencent, pour vous, dans cette école, et se terminent, au point vue technique, lorsque vous sortez d'ici pour devenir vos maîtres.

Le dessin est le reflet de ce que les sens ressentent et peuvent exprimer. C'est une critique faite par nous-mêmes de nos propres perceptions, la preuve des aptitudes de l'homme à concevoir. Ce n'est point là de l'art, pas plus que la lecture et l'écriture ne sont de la littérature. Lire et écrire, en effet, constituent un langage qui vous permet de dire quelque chose, si vous avez quelque chose à dire.

De même que vous pouvez apprendre à lire et à écrire sans devenir auteurs, vous pouvez aussi apprendre à dessiner sans devenir artistes. Cependant, les connaissances que vous aurez acquises du langage et de l'art pourront vous être précieuses : on va même jusqu'à croire que l'éducation, en matière de langage et d'art, tend à rendre l'homme heureux et prospère. L'éducation ne se compose pas seulement des connaissances que l'instruction procure, mais encore du développement que le travail ajoute aux dons de notre nature ; c'est ainsi que l'œil qui voit, l'oreille qui entend, et la main qui touche servent à développer l'éducation de l'homme : il est vrai, si l'on en croit une grande autorité, qu'il y a des yeux qui ne voient pas, des oreilles qui n'entendent pas et des mains dont le toucher n'éprouve aucune sensation.

Les sens reçoivent les impressions chez l'enfant : ce sont eux qui portent à l'âme les renseignements extérieurs ; ce sont les intermédiaires par lesquels les connaissances du monde extérieur se transmettent, du monde matériel situé au dehors, au monde spirituel existant au dedans de nous-mêmes.

Chez aucune créature humaine, les sens ne sont aussi sensibles que chez l'enfant ; ils sont, à cet âge, les serviteurs fidèles de l'âme ; ils existent alors à l'état de développement sain avant que la raison n'ait assumé le contrôle de notre existence et remplacent la raison qui n'a pas encore établi son empire.

C'est par le sens de la vue et du toucher que le dessin s'adresse à l'intelligence. Le dessin attire notre attention sur les phénomènes et les beautés du monde physique, et sur la grande et mystérieuse cause première qui se dérobe derrière leurs traits caractéristiques. Ce qui développe notre perception du vrai et du beau doit être bon et sacré, et l'art est la mesure de notre perception du vrai et de notre compréhension du beau, tant dans le domaine de la nature et de la forme que dans cet autre vaste royaume où nous devons tous nous agiter, celui de la société et de la pensée.

Nous apprenons par le moyen des sens. L'enfant exerce constamment les siens et il acquiert, par là, des connaissances sur lesquelles il établit solidement les bases de l'expérience qui sert à guider sa raison. L'heureux

exercice des inappréciables sens de la vue et du toucher, par l'observation de la forme et de la couleur des objets, ainsi que du détail de leurs traits physiques, par le dessin, est le moyen employé par la nature elle-même pour nous instruire et devrait faire partie de tous les systèmes d'éducation.

Dans l'étude du dessin, afin de rendre notre travail exact et fidèle, nous apprenons à nous servir des instruments de précision, parce que des intérêts matériels sont liés au problème de l'exactitude et de la vérité dans la combinaison des projets et la manière de les traduire. Songez un moment à la sécurité que doit offrir un pont dont le plan est indiqué par des dessins, et aux dangers qui peuvent naître du défaut d'exactitude et de soin; songez aussi à ces machines faites pour économiser le temps et le travail de l'homme et prolonger par là son existence: leur mérite réside dans la plus grande somme possible d'exactitude qui a présidé à leur construction, dans leur perfection mathématique.

Considérant la science comme le serviteur fidèle de nos nécessités physiques, le guide constant et sûr qui nous précède dans le monde des faits nous enseignons l'usage des instruments tels que la règle, l'échelle et le compas, afin de donner aux élèves, dans la recherche de cet élément du vrai, la véritable clef de l'art industriel. C'est pour cette raison aussi que nous étudions et mettons en pratique le dessin géométrique, celui des surfaces et des solides, de même que celui de la perspective qui, pour l'œil, en est interprète. Nous donnons, en outre, des leçons de dessin à main-levée, sans le secours de moyens mécaniques ou scientifiques, afin que l'œil s'habitue à voir par la faculté de *vision* aussi bien que par le sens de la vue, et que la main s'habitue à tracer, avec toute la facilité que l'exercice peut lui faire acquérir; afin, aussi, que les deux sens travaillant de concert puissent, s'il est possible, devenir les messagers du Grand Artisan dont l'œil voit et dont la main dirige ce monde où nous respirons.

Etudiez l'art du dessin pour le plaisir de votre propre existence, et afin de devenir vous-mêmes de bons professeurs. Tracez sur le tableau noir chaque leçon que vous donnerez, car le tableau noir est au dessin ce que la machine à vapeur est à l'industrie.

En enseignant le dessin, certains instituteurs négligent l'usage du tableau sous prétexte qu'ils ne peuvent point dessiner assez correctement. C'est là une manière éminemment illogique et sotte d'envisager la question. Autant vaudrait dire que vous ne mettrez pas les pieds dans l'eau avant d'avoir appris à nager. Quel raisonnement insensé! De même qu'il faut se mettre à l'eau pour apprendre à nager, de même aussi faut-il, soit comme élève ou comme instituteur, dessiner au tableau pour apprendre le dessin et pouvoir l'enseigner.

Les Français disent que: " pour devenir forgeron, il faut forger; " ce proverbe s'applique à toutes les branches de l'activité humaine. Pour apprendre à bien dessiner, il faut dessiner; pour apprendre à bien enseigner, il faut enseigner. Il faut dessiner longtemps et beaucoup sur le tableau noir avant de pouvoir enseigner d'une manière vraiment efficace, ou

même de pouvoir se faire bien comprendre, par le langage de la forme, dans le domaine de la pensée et de l'esprit humain. Mais l'enseignement rationnel exige que l'on aille de l'objet à la pensée, que la véritable idée soit le résultat de l'observation et de l'analyse de la chose elle-même L'idée doit toujours précéder l'œuvre : la conception doit venir avant l'exécution, être l'avant-coureur du fait.

Quand vous dessinez d'après l'objet, si cela est possible, ayez-le toujours devant vous et devant vos élèves, et, dans les commencements, choisissez les choses avec lesquelles ils sont familiers.

Voici quelques échantillons d'une véritable utilité et dont vous pourrez faire usage lorsque vous commencerez à étudier le dessin d'après l'objet. Ils nous montrent la base géométrique du travail de la nature, le mode simple qu'elle suit dans toutes ses opérations. La sphère, forme qui ne change jamais, qu'on l'examine comme on voudra, est le modèle de cette orange : c'est la forme à laquelle cette dernière ressemble le plus, autant qu'une forme irrégulière peut ressembler à ce qui est régulier ; de tous les solides géométriques, cette pomme est aussi ce qui approche le plus de l'apparence de la sphère. Toutes deux pourront différer de la sphère par certains caractères propres que vous découvrirez en les comparant avec elle.

Voici encore deux objets ordinaires, un fruit et un légume, un citron et une patate : remarquez-vous que leur forme générale ressemble à celle de l'ellipse ? Il nous faut donc étudier les propriétés de celle-ci, sa forme régulière, et tout ce que nous pouvons en savoir se rapporte aux proportions de ses deux axes, dont l'un est plus long et l'autre plus court. Nous étudierons aussi et ferons le dessin de cette forme exacte, afin de pouvoir analyser et découvrir les véritables caractères des objets dont elle est le type et qui, dans la nature, et jugés d'après nos connaissances, nous semblent irréguliers et incorrects. Regardez, maintenant, cet œuf, cet ovale, comme on l'appelle ; c'est réellement un œuf bien conformé : nous y reconnaissons encore une forme régulière et exacte d'où découlent plusieurs formes que l'on retrouve dans la nature et dans les arts, quoiqu'elles s'en éloignent quelquefois, grâce à certains caractères individuels. La figure humaine a, pour base, la forme de cet ovale, et un portrait est le résultat de la dissemblance avec la forme géométrique primitive.

La spirale si fine, si mystérieuse et si belle est une ligne géométrique régulière et la source d'une foule de beaux motifs en art et en ornement. Nous l'apercevons ici dans la nature, dans ce coquillage, spirale parfaite ; on la retrouve encore dans les feuilles des fougères avant leur épanouissement, et dans beaucoup d'autres créations naturelles.

La nature est très-scientifique, et ses œuvres sont toujours conformes à un plan ; ce qui paraît inexact à nos faibles yeux n'est qu'un degré de régularité plus élevé, une loi appliquée avec une adresse qui dépasse la conception de l'homme.

Cependant, si l'on veut bien rechercher, avec patience et humilité, le

procédé dont la nature se sert pour produire ses œuvres, nous trouverons toujours un type simple, régulier et exact, facile à reconnaître et aisé à définir. Si, quelquefois, elle semble s'écarter de ses modèles, c'est pour se livrer à son caprice et déployer, avec affection, la richesse de ses ressources. Ainsi, lorsque nous examinons la sphère, le sphéroïde, l'ovale et la spirale, nous découvrons l'origine d'une foule de choses que l'on rencontre dans le domaine de la forme, et nous saisissons le moyen de les analyser pour trouver le caractère et l'individualité de différents types.

Dans les écoles publiques, on enseigne le dessin ou composition afin de développer l'originalité de pensée et d'exécution, chez les enfants, non avec l'espoir d'en faire des artistes, ce qui est le lot d'un petit nombre, mais afin d'exercer une faculté qui se rencontre chez tous les hommes, quoique développée chez un bien petit nombre,—la faculté de combiner et de prévoir.

J'ai remarqué que les enfants se complaisent à cet exercice de la composition. Ce n'est pas l'originalité qui leur manque, bien au contraire, car leurs travaux font preuve, sous ce rapport, d'une fécondité exubérante et presque terrible. Prenant des formes naturelles de feuilles ou de fleurs, comme sujets, la régularité géométrique comme base, et la répétition, en série rhytmique, comme guide, il est non seulement possible à la moyenne des enfants ou des adultes, de faire un dessin passable, mais il lui est impossible de faire un mauvais dessin, pourvu qu'on s'attache aux formes de la nature, avec l'exactitude scientifique, et avec la grâce obéissante de l'art.

Dans cet exercice, l'originalité, bonne ou mauvaise, devrait avoir champ libre; les talents ou l'incapacité des enfants devraient se manifester, afin que le professeur puisse découvrir et connaître la manière de penser et la nature de l'esprit de chaque élève.

En effet, n'oublions pas que le dessin est une preuve par témoins; il est, mentalement, une représentation de nous-mêmes, la copie de ce que nous voyons, de ce que nous connaissons, et finalement de ce que nous pouvons exprimer. Aucune créature humaine ne fait jamais un mauvais dessin par accident. Le dessin est toujours l'expression de la pensée et la véritable mesure de nos facultés sous le rapport du savoir et de l'exécution. Ainsi, quand un élève fait un dessin informe et manquant de vérité, on doit s'apitoyer sur l'ignorance dont il fait preuve, et non le blâmer; il faut le secourir dans sa faiblesse, non le quereller pour son infériorité, et l'instituteur qui a le sentiment divin de son état et de sa responsabilité, regardera toujours l'insuccès de son élève comme un appel à son affection et à son aide, jamais comme un acte de négligence qu'il faut corriger et châtier avec impatience et colère. Le véritable instituteur ne se fâche jamais, n'est jamais impatient.

Le temps que vous avez bien voulu consacrer à m'écouter est trop court aujourd'hui pour me permettre de m'étendre plus au long sur l'aspect et l'avenir de l'éducation artistique, sur ses ressources et les moyens

de secours qu'elle offre à cette nation et à vous-mêmes, qui en êtes les instituteurs. Permettez-moi, cependant, de vous adresser quelques paroles qui s'appliqueront plus particulièrement à vous-mêmes.

Canadiens-Français ! vous êtes les descendants de la nation la plus artistique du monde, car la belle France marche au premier rang dans le domaine du goût. Si le sang vaut mieux que l'eau, si les fils ressemblent à leurs pères, si, d'après les lois de la nature, les races se reproduisent, vous devez pouvoir, en vous livrant à l'étude et à la pratique des arts, faire du Canada, par rapport au continent américain, ce que la France fait à l'égard de l'Europe. Ce rêve est digne de votre ambition comme peuple et vous pouvez y atteindre.

Je vous engage à tendre toujours vers un but, et qu'il soit digne de vous-mêmes ainsi que de la nation dont vous êtes issus. J'ai un respect et une sympathie infinis pour le pays de vos ancêtres, ainsi que pour celui où vous vivez, pour la race à laquelle vous appartenez et pour le sol où vous êtes aujourd'hui. A raison de vos talents, comme descendants des Français, il est de votre devoir, comme instituteurs, et, comme citoyens, vous jouissez du privilége de travailler à répandre l'amour de l'éducation, de faire aimer les arts sur cette vaste terre du Canada, et de contribuer ainsi au développement des merveilleuses ressources naturelles qui enrichissent votre pays natal.

Je souhaite de tout cœur que Dieu vous aide dans votre carrière, soit comme instituteurs ou comme citoyens. La responsabilité de conduire et guider les générations prochaines pèse sur votre tête ; soyez fidèles à la mission qui vous est dévolue, en faisant preuve de diligence, de foi, de sympathie et d'habileté. Vous connaîtrez alors le prix de la récompense des travaux de l'instituteur ; vous n'aurez ni richesse, ni distinctions, ni renommée, mais, au sortir de la vie, une voix vous fera entendre ces douces paroles de bienvenue : “ Vous avez bien mérité, bon et fidèle ser-“ viteur.”

DU GOUT

EN MATIERE DE L'AMEUBLEMENT D'UNE MAISON

ET DES

PRINCIPES DE L'ART INDUSTRIEL.

Entretien donné par le Prof. Walter Smith, à Québec, le 1er de Mai, 1882.

L'expression "goût en matière d'ameublement d'une maison," réveille chez nous les idées qui se rapportent au comfort de nos demeures et à la manière dont on les décore, ne séparant pas, dans cette pensée, les résidences de nos amis et celles de nos voisins.

Le mot foyer est peut-être ce qu'il y a de plus doux dans la langue anglaise, de même que ce qu'il exprime représente ce que nous avons de plus cher; car, comme le dit une ancienne chanson :

> " Be it ever so homely,
> There's no place like home."
>
> Quelque modeste que soit notre demeure,
> Il n'y a rien comme son chez soi.

Le foyer est, en effet, un sanctuaire quand il est entouré d'influences propres à conduire au bien et à l'ennoblir ; il est le symbole de la civilisation de notre race, car il est à la civilisation ce que l'autel est à la religion. Une demeure bien réglée, habitée par une famille vertueuse et intelligente, est un lieu si saint que l'on pourrait dire à un ange qui viendrait nous rendre visite : " Otez vos sandales, car ce lieu est saint."

L'institution de la famille, tant au point de vue séculier que sous le rapport sacré, marque une période dans le progrès de notre race, alors que les tribus nomades abandonnèrent la vie errante pour former des établissements. On a dit à l'homme : " Peuplez la terre et subjuguez-la," mais on ne lui a pas dit : " cueillez où vous n'aurez pas semé," et la première imprécation qui lui annonça qu'à l'avenir, il gagnerait son pain à la sueur de son front, l'avertit qu'entre la race humaine et les bêtes destinées à périr, il existait une distinction essentielle, non-seulement de gradation, mais aussi d'origine.

Pour avoir du pain, il faut semer, attendre et veiller; il faut la prévoyance qui s'acquiert par le raisonnement: il faut s'établir quelque part. Tandis que l'instinct suffit à la bête pour trouver sa proie dans les bois, les ruisseaux et sur le penchant des collines, l'homme sent qu'il a, du travail, un besoin et une révélation définis qui diffèrent entièrement de l'instinct dont les autres animaux sont doués. Ainsi, le foyer et la famille sont devenus une nécessité, et l'influence du premier sur celle-ci est clairement énoncée dans le proverbe: "Telle maison, tels gens."

Influence du Foyer.

On dit quelque fois que les traits de ressemblance dans une famille permettent souvent à un étranger qui en a vu un des membres, de reconnaître les autres qui lui appartiennent, quoiqu'il ne les connaisse pas alors et ne les ait jamais vus. Souvent, les membres d'une même famille ignorent ces caractères de ressemblance qui les unissent. Ces traits ne sont pas toujours physiques, mais ils tiennent ou de la forme, du teint ou encore et plus ordinairement de l'expression, des manières et de la voix, caractères tangibles et facilement reconnaissables que les étrangers découvrent et saisissent.

Cette influence inconsciente de race et de famille découle surtout de ce qui constitue la vie au foyer qui est le berceau du caractère de la famille et le modèle de son physique. Une demeure bien réglée, propre et meublée avec goût, fait, des garçons et des filles qu'on y élève, des hommes et des femmes forts, distingués et heureux, ou au moins contribue puissamment à ce résultat. Ceci est vrai, non-seulement du régime social que l'on y suit, mais de tous les caractères du ménage, vrai du goût déployé sur les murs, les plafonds et les planchers, comme des tableaux qui ornent les appartements; vrai des meubles et des pièces d'ornement comme de la littérature, de la nourriture, des habits et du choix de la société.

Chacun des détails de l'ordre social et de l'entourage physique influe directement sur le caractère de la jeunesse des deux sexes dont l'esprit se développe à l'ombre du toit sous lequel elle vit; et cette influence est plus constante, plus sensible et infiniment plus puissante que celle de l'école, soit séculière, soit religieuse. Il peut arriver qu'elle soit peu perceptible et qu'on n'en fasse aucun cas au point de vue de l'éducation; cependant, elle existe d'une manière certaine et palpable. L'air de la montagne donne de la force, et l'atmosphère impur d'une localité mal assainie affaiblit, absolument comme l'eau croupie engendre la fièvre typhoïde, quoique nous ne soupçonnions point son influence délétère qui détruit insensiblement notre vitalité. Le changement qui s'opère en nous est lent, et, pour cette raison, ne nous frappe pas à l'égal d'une catastrophe, mais il s'opère d'une manière sensible et certaine, et trop souvent d'une façon irrémédiable.

Education Première.

L'éducation commence de très-bonne heure, chez la jeune créature humaine. J'ai eu douze fois l'occasion d'étudier ce problème a mon propre foyer, et j'ai essayé de profiter des observations que j'ai faites dans ma famille. L'étude pratique d'après le modèle vivant est plus utile et plus fidèle que la théorie pure, et quand les hommes sauront ce qu'il y a d'avantage pour eux à s'instruire, ils ne permettront pas que l'on choisisse un homme ou une femme qui n'a pas d'enfants, pour faire partie d'une commission scolaire. Si l'on veut savoir quelque chose à propos d'enfants, il faut les soigner, été et hiver, les surveiller, beau temps et mauvais temps, les étudier en maladie et en santé, suivre leur développement pendant les années durant lesquelles leur caractère et leurs talents se déploient, sous le rapport mental et sous le rapport physique; car les enfants et les jeunes gens, selon la chair et le sang, ne sont pas toujours les créatures qui font le sujet des méditations des vieilles filles et des vieux garçons, et à propos desquelles les commissaires d'écoles dépourvus d'enfants s'appliquent à inventer des théories. Il y a, cependant, pour ces excellentes personnes, une œuvre importante à accomplir, mais la nature ne leur a pas donné, pour cela, les qualifications voulues, et j'ai rarement rencontré une personne qui, n'ayant point d'enfants, eut de ceux-ci une expérience assez approfondie pour pouvoir, avec avantage, prendre soin de leur éducation.

Le caractère de l'enfant commence à se former avant qu'il ne puisse marcher ou parler, et si on l'expose, alors qu'il n'a pas encore trois mois, à une influence puissante, elle se fera sentir chez lui pendant des années, probablement toute sa vie, et la force de cette impression augmentera tous les jours. Une jeune créature modèle et façonne ses nombreuses facultés mentales d'après l'objet sur lequel on attire sa pensée et que l'on soumet fréquemment à son examen. C'est de cette manière que se produit l'unité composée que l'on appelle caractère.

Les jouets mêmes que l'on donne aux enfants au berceau affectent leur goût, et les barbarismes sans nom que certains hommes arrivés à la maturité, étalent dans la construction de leurs maisons, ou dont ils font preuve dans leur manière d'apprécier les formes, peuvent trouver leur explication dans les influences produites par la vue d'une arche de Noé d'un goût plus atroce que d'ordinaire et qui aura pris naissance dans une gallerie d'architecture ou de sculpture à l'époque de leurs premières études artistiques.

Humanité de l'Art.

Le goût de l'ameublement de nos demeures est profondément enraciné dans nos âmes. L'homme seul a l'amour de l'ornement: aucune autre créature sortie des mains de Dieu n'a jamais donné de preuves qu'elle fût

douée de cette manière ; et, parmi toutes les races d'êtres humains que l'on a découvertes jusqu'à présent, on n'en cite aucune qui n'ait été atteinte de la soif du beau, soit sous le rapport de la forme ou celui de la couleur.

La race humaine est la seule qui se serve d'instruments pour attaquer, se défendre, ou pour subvenir à ses besoins physiques, et l'arme à laquelle elle a recours comme à un serviteur prompt et fidèle, devient aussi l'objet de son amour au point de vue de l'ornement. Le bâton, l'aviron et l'arc de la tribu la plus sauvage portent l'indice d'un essai d'ornementation primitive qui se retrouve à la base de tout art. L'indigène des îles Sandwich et le Caffre diffèrent de l'artiste du siècle de Périclès quant au style et au sujet choisis, mais non quant au désir qui les anime tous deux, ni au but qu'ils veulent atteindre ; et le chef qui exige que ses guerriers portent des dents de requin ou des plumes d'aigle, et se peignent le corps de couleurs brillantes, fait preuve de la même faculté que celle qui animait le roi Salomon et Laurent-le-Magnifique. Rien n'est si inné chez l'homme que le goût de l'art.

Le développement de l'amour que l'homme porte à l'art est marqué par différentes époques, car il indique l'une des phases diverses de la civilisation avec laquelle il marche de pair.

La première période se reconnait à l'embellissement des articles de nécessité, et l'art de l'ornement précède toujours ce que nous appelons les beaux-arts qui sont l'expression la plus élevée du désir du beau qui semble exister chez l'homme par droit de naissance.

Dans le champ de l'ornementation et de la décoration appliquées aux objets de leur amour, tous les hommes sont frères, appartiennent à la même famille : il y a là une sorte de bien commun qui les unit en dépit de la couleur, des croyances, de la race, de la nationalité, de la forme du gouvernement, même en dépit du temps. Ce sentiment est universel comme la sentence qui décrète que l'homme gagnera son pain, non-seulement à la sueur de son corps, mais à celle de son front : le raisonnement dépend de l'exercice des facultés mentales, et la créature humaine est la seule dont on puisse dire qu'elle a une intelligence qui travaille.

Ainsi, quoique certains êtres autres que l'homme soient constructeurs, comme l'oiseau qui, sans le savoir, fabrique un nid d'une grande beauté, et que plusieurs autres tels que le castor et différentes espèces d'insectes, soient ingénieurs, l'homme seul est artiste, crée, et contemple avec bonheur l'ouvrage sorti de ses mains, embelli par son intelligence et fabriqué à la sueur de son front.

Plaisir et Economie des Etudes Artistiques.

En s'efforçant d'embellir ce qui est utile, l'homme ne fait que céder à son penchant qui, développé à un degré qu'on ne rencontre pas chez la bête, prend un caractère tout-à-fait humain, et c'est ici un privilége et un

don que l'on doit apprécier comme un grand bienfait et comme une manifestation plus élevée de nécessité.

L'amour du beau est, en vérité, un trésor bien précieux; il résulte d'une révélation faite à ceux qui en sont dignes, quoique la nature humaine soit sans cesse à sa recherche, et ressente du plaisir et du bonheur à satisfaire ses appétits sous ce rapport. Les gens éclairés ne peuvent pas plus se refuser de satisfaire ce désir commun à toute la nature humaine qu'ils ne pourraient mépriser la vie, la liberté ou la santé. Ce désir existe chez chacun de nous, en ce moment même; nous sommes soumis à son influence; nous devons donc en tirer le meilleur parti possible en lui imprimant une direction convenable.

Les joies pures et l'enthousiasme que l'étude et l'appréciation de l'art font naître sont en eux-mêmes une récompense suffisante; mais, la civilisation, le progrès et le développement d'une nation sont liés à la culture des arts de la paix. Il s'en suit que les intérêts d'une société distinguée et intellectuelle et la prospérité matérielle de notre pays dépendent de l'étude de l'art; il en résulte un ensemble de plaisirs et d'avantages aussi rare qu'agréable.

Arts d'Ornement et Beaux-Arts.

Ce que l'on appelle goût en matière d'arts se borne à peu près à bien comprendre et à saisir convenablement la distinction qui existe entre l'art d'ornement ou décoratif et les beaux-arts, et, c'est parce qu'on ne sait point faire cette distinction ou parce qu'on juge les deux genres en se plaçant à un faux point de vue, que l'on produit ou que l'on accepte quelques fois comme bonnes des œuvres qui sont un outrage au bon goût et à la raison.

Voyons en quoi cette distinction consiste et recherchons l'origine et le but de ces deux branches de l'art.

L'art d'ornement est celui qui s'applique aux objets d'utilité pour en accroître la beauté et le prix, sans égard à l'usage auquel on les destine. En bon dessin et en bon goût, la décoration ou l'ornement ne doivent jamais porter la moindre atteinte à l'utilité que l'on a en vue en créant ces objets ni affecter le moins du monde leur caractère d'àpropos et de permanence: sortir de cette règle, c'est ne point savoir tirer du dessin un parti avantageux et faire preuve de mauvais goût. Il faut que l'objet soit adapté au but que l'on se propose, qu'il soit fait avec de bons matériaux et qu'il soit aussi durable que possible: telles sont les conditions requises pour le rendre utile, et, alors, on ne saurait lui donner un cachet de beauté trop élevé. Au point de vue de l'importance, il faut donc que l'art appliqué à l'industrie présente les caractères suivants, savoir: 1o. emploi de bons matériaux comme indices de l'honnêteté; 2o. main-d'œuvre irréprochable, signe d'habileté, et 3o. excellence du dessin, preuve de goût. L'expression la plus élevée de l'art industriel résulte de la réunion de ces trois qualités, l'honnêteté, l'habileté et le goût. Pour répondre à son origine et

à son but, il faut avant tout qu'il soit vrai et fidèle, aussi gracieux et élégant que la nature de ses fonctions puisse le permettre, mais qu'il satisfasse à des besoins pratiques et non à des caprices de l'esprit.

Les beaux-arts, tels que la peinture et la sculpture, ont une mission toute différente. Ils ne viennent nullement en aide à nos besoins physiques : ils ne s'adressent qu'à notre intelligence, nous rappellent peut-être quelque grand fait historique, un personnage fameux, ou servent encore à reproduire d'une manière poétique les scènes les plus belles de la nature. Ils remplissent à notre égard une fonction toute intellectuelle et nullement domestique.

Mélange des deux espèces d'art.

Nous avons défini avec précision le but que les deux branches de l'art se proposent : chacune a son langage, ses limites et ses ressources qui n'ont aucuns caractères mutuels, mais qui sont, au contraire, essentiellement distincts, et dans leur fin, leur motif et leur expression. Si, confondant, dans un même dessin, ces différentes fins des deux espèces d'art, on essaie de produire un article offrant les caractères particuliers aux deux, il en résultera une insulte au goût qu'aucune apologie ne saurait faire pardonner. Ce serait rabaisser les beaux-arts et mal interpréter l'art industriel que d'adapter la tête d'une statuette de l'Apollon ou de la Vénus de Milo à un corps creux faisant l'office de poivrière : l'usage auquel elle serait soumise défigurerait et détruirait la malheureuse statuette qu'on ne pourrait, après tout, que par courtoisie, appeler une poivrière commode, pour ne rien dire, par délicatesse, de l'endroit d'où vient le contenu, ainsi que la statuette elle-même pourrait porter à le faire soupçonner. Un exemple de ce genre suffit, mais il ne serait pas difficile d'en citer une foule d'autres d'une nature aussi repoussante.

Une autre manière d'appliquer faussement le dessin consiste à donner, pour imiter la nature, à un objet d'un usage modeste, un caractère relevant des beaux-arts. Ainsi, un manche de parapluie peut devenir un instrument de torture si on lui annexe un corps d'animal : la surface rugueuse de la peau, la projection anguleuse des membres et de la tête de la bête lacèrent et irritent une main délicate chaque fois qu'on saisit cet objet avec fermeté afin d'en faire l'usage auquel il est destiné.

Règle générale, un article d'utilité ne doit jamais offrir d'ornements qui imitent fidèlement la nature ; il faut, dans ce cas, avoir recours aux formes naturelles traitées d'une manière conventionnelle et ornementale, suivant les lois de la symétrie et de la répétition, de façon à indiquer sa source et son origine, et pas autrement. Dans les beaux-arts, au contraire, la nature doit invariablement être le type et le vrai modèle de l'œuvre que l'on veut produire.

Ameublement.

Quand on meuble une chambre, il faut faire en sorte qu'elle présente un aspect riant, exerce sur nous une influence agréable, sous le rapport mental et sous le côté physique ; il ne faut jamais sortir des règles tracées par les principes les plus conformes au bon sens. Le véritable goût consiste dans l'application de l'harmonie des couleurs et dans celle des principes du dessin bien entendu relativement à chaque objet que l'on traite.

De la couleur.

L'aspect général d'un appartement dépend, en très-grande partie, de la couleur que l'on emploie dans les plafonds, sur les murs et les planchers ; il faut alors viser à l'ensemble, harmoniser les couleurs entre elles et avec les meubles et les autres objets que cet appartement renferme.

Il y a, pour la couleur, une grammaire aussi fixe et aussi invariable que le sont les lois de l'harmonie en musique.

Si vous attaquez, sur un piano, les intervalles harmoniques avec science et avec adresse, vous faites sortir des sons harmonieux et agréables ; mais si vous frappez le clavier à coups de poings ou que vous vous asseyez dessus, vous n'arriverez à produire qu'un effet discordant.

Il en est de même de la couleur ; mêlez certaines teintes dans des proportions définies, et vous obtiendrez un effet harmonieux et agréable ; réunissez, au contraire, toutes les couleurs sans discernement, sans règles et sans science, l'effet produit sera pénible et choquant pour le corps et l'esprit, de même que si, dans le cas précité, vous frappez un clavier de piano avec brutalité.

Les sens de la vue et de l'ouïe ont des lois qu'on ne peut pas enfreindre sans causer un malaise.

Coloris de la nature.

La nature est notre meilleur guide dans l'emploi des couleurs ; les tons et les ombres qui, dans la nature, dominent dans certaines positions, ne sont jamais désagréables ni déplacées quand on les applique dans des situations analogues, soit dans la décoration ou dans l'ameublement d'une chambre. Faisons-en une application.

De quelle couleur doit-on se servir pour les plafonds, les murs et les planchers ? Examinons la nature et voyons comment elle procède dans la décoration chromatique.

Plafonds.

Commençons par le plafond que la nature indique elle-même, le ciel. Quelles couleurs y trouvons-nous ? Des fonds bleus, des nuages rouges, un soleil jaune, avec les teintes neutres du blanc, du gris et de l'or, dans les temps sombres et dans les jours de grand soleil.

Le bleu, le rouge et le jaune avec le blanc, le gris et l'or, sont donc les couleurs qui conviennent pour un plafond ; connaissant l'usage que l'on doit faire de la chambre, on modifiera les tons en conséquence.

Il est impossible de garnir harmonieusement une salle dont le plafond, les rideaux et les tentures sont de couleur blanche ; car on ne pourra jamais obtenir de résultats harmonieux, dans l'apparence d'une chambre, quelque quantité de noir ou de blanc qu'on y introduise. La couleur dominante peut être le rouge, le bleu ou le jaune, selon le goût de la personne qui doit habiter l'appartement ou selon l'usage auquel on le destine ; mais une fois ce point décidé, il faut procéder à la décoration suivant les lois de la couleur et dont le plafond est la clef.

Sans entrer dans les controverses des maniaques en matière de couleurs, nous nous permettrons de dire que le rouge, le blanc et le jaune sont les couleurs primitives.

Murs.

Venons-en maintenant aux murs.

Entre le ciel et la terre, les couleurs prédominantes, dans la nature, sont le vert des arbres, le pourpre produit, dans l'atmosphère, par les distances, et l'orangé des nuages au lever et au coucher du soleil. Le vert, le pourpre et l'orangé sont appelés couleurs secondaires, et on doit s'en servir sur les murs en les mêlant avec les couleurs neutres pour produire les teintes et les tons, et permettre ainsi aux couleurs secondaires des murs de s'harmoniser avec les couleurs primitives du plafond. Si le plafond est bleu, les murs devront être de couleur orange ; s'il est rose ou couleur saumonée qui tient du rouge, les murs seront vert neutre ; enfin, si le plafond est jaune ou couleur de crême, les murs devront avoir une teinte pourpre.

Planchers.

Maintenant, le plancher.

Sous nos pieds, nous trouvons, dans la nature, les couleurs tertiaires, le roussâtre et le citron des taches de la terre, et l'olive du gazon rehaussés dans les fleurs par les petits points brillants des couleurs primitives rouge, bleue et jaune.

Ainsi, d'après ce système tiré de la nature elle-même, la couleur des planchers, qu'ils soient en bois, en tuiles ou couverts de tapis, doit être tranquille et sombre, mêlée avec un peu de couleur vive pour rompre la monotonie de l'effet général et produire l'apparence de la floraison dans un champ de fleurs.

Résumé.

Voici donc une règle bien simple : au plafond, les couleurs primitives et les neutres, tels que le rouge, le bleu et le jaune avec le blanc, le gris et

l'or; sur les murs, les couleurs secondaires comme le vert, le pourpre et l'orangé avec tons et ombres; sur le plancher, les couleurs tertiaires, le roussâtre, le citron et l'olive rehaussés de points en couleurs brillantes.

En haut, les couleurs vives, devant nous, les couleurs moyennes, et, sous nos pieds, les couleurs mortes.

Il y a une sorte de symbolisme et une certaine signification attachés à cette théorie des couleurs, et c'est assurément le mode que la nature elle-même suit dans son coloris: je crois qu'on peut, sans crainte, l'imiter. Je ne pourrais pas dire qu'en matière de décoration, on n'a jamais obtenu de bons résultats d'après d'autres méthodes, mais j'affirme qu'en suivant celle que je viens d'énoncer, on est sûr de réussir. D'après l'harmonie de la nature, si le plafond est bleu, que les murs soient orangés ou bruns, et les planchers de couleur olive; si le plafond est rouge, que les murs soient verts et les planchers roussâtres; enfin, si le plafond est jaune, que les murs soient pourpres et les planchers couleur citron. Si les couleurs, les teintes et les tons s'harmonisent avec soin et intelligence, les chambres décorées d'après cette méthode ne pécheront jamais par le goût. Il faut, naturellement, que les meubles et leurs couvertures conviennent à l'ensemble, et les tableaux et les morceaux d'ornements paraîtront alors dans tout leur avantage.

Ornements.

Je désire faire remarquer ici que la nature ne semble pas s'ocuper beaucoup des ornements en tant qu'ornements, quoique dans toutes ses œuvres, elle déploie un grand caractère d'àpropos et de beauté. Elle paraît s'attacher surtout à reproduire la vie, à mettre en évidence l'utilité et la fin des choses avec une recherche de style que le petit nombre seul peut découvrir; mais l'ornement proprement dit n'existe pas dans la nature. Aussitôt que les détails gracieux et agréables dont elle se sert pour certaines fins cessent d'être utiles, elle les fait tranquillement disparaître, les transforme pour les faire servir à d'autres buts, à d'autres besoins; les beautés du passé fécondent la puissance de production de la terre, et le repos de la décomposition fait renaître l'énergie de la vitalité future. Il existe, à ce propos, une absence pénible et désolante de motif qui nous dit que les ornements de nos cheminées ne sont que des frivolités; qu'aussitôt qu'un objet devient trop beau pour ôser nous en servir, nous devons le faire disparaître. Dans l'économie de la nature, ce qui cesse d'être utile, que ce soit un homme décrépit ou une plume de paon fannée et récemment tombée, retourne simplement à la terre.

Un auteur a dit:

« Imperial Cæsar, dead and turned to clay,
« Fills up a hole to keep the wind away."

« Un César empereur mort et retourné en terre,
« Ne sert plus qu'à boucher une ouverture pour empêcher l'air de passer."

Celui qui a dit ces paroles a manqué de respect pour ce qui n'est plus, mais il a dit une chose juste et terriblement vraie en ce qui touche la nature; car, quoique toutes ses œuvres soient embellies, elle n'admet absolument rien, comme ornement, qui n'ait une utilité pratique, et les cendres du passé servent toujours à féconder l'avenir. On dirait que la nature, malgré toute sa richesse, ne peut point nourrir les bouches inutiles ni les parasites, mais qu'elle exige que toutes ses créatures aient la vie ou servent à la soutenir.

Le raisonnement qui précède m'a été suggéré par les extravagances comiques de ces gens qui se donnent comme penseurs et n'hésitent pas à accrocher, à des murs verticaux destinés à recevoir des tableaux ou des gravures, des assiettes en porcelaine que leurs auteurs, en hommes sensés, destinaient à être placées horizontalement sur une table, si, du moins, on les employait jamais d'une manière sage. Veuillez me croire, il n'y a pas de moyen terme entre le service honnête que l'on est en droit d'attendre d'un objet d'art industriel, tel qu'une assiette qui est faite pour servir, et un objet d'art destiné à être suspendu à un mur uniquement pour être vu. Hissons le drapeau national au plus haut du mât et clouons-le en cet endroit, s'il est nécessaire, mais ne déployons pas la serviette ou le mouchoir de nos pères, uniquement parce que ces articles sont l'œuvre de leurs mains et que nous respectons leur goût.

Fonds et Tableaux.

La muraille est un fond qui doit offrir à l'œil une couleur agréable s'il est nu, et sur lequel on doit étaler des tableaux, si l'on en a. Le mur ne doit pas présenter de lignes distinctes, soit verticales, soit horizontales ou obliques; et si l'on y applique de la tapisserie, il ne faut pas choisir celle dont les patrons pourraient se reconnaître au centre de l'appartement. Surtout, ne tolérez jamais celle sur laquelle une couleur trop frappante et trop tranchée se détacherait, celle qui demanderait à l'œil ou à l'intelligence trop d'effort pour être comprise, ou qui ferait concurrence aux tableaux ou à n'importe quel autre objet. La maladie la plus sérieuse de notre époque, en matière de dessin et dans le cours ordinaire de la vie, c'est le désir de se faire remarquer et de paraître important, comme s'il n'y avait aucune sagesse, aucune vérité dans la sentence qui décrète que celui qui voudra être au premier rang et le chef parmi les hommes devrait, au contraire, être leur serviteur à tous.

La décoration d'un mur, soit à fresque soit en tapisserie, et un tapis ou une surface de plancher qui captent l'attention de l'œil ou du cerveau, sont une impertinence et un hors d'œuvre qui détournent des objets d'une plus grande importance et détruisent l'harmonie de l'effet qu'ils devraient contribuer à faire naître.

Sur l'un des murs de ma résidence, se trouve un petit tableau qui a coûté au taux de dix mille dollars la verge carrée, et je ne permettrai

jamais qu'une fresque ni une tapisserie valant au plus dix centins la verge le dérobent à mes regards. J'assemble mes amis et mes enfants à mon foyer, et je ne puis tolérer qu'un tapis de tapisserie avec ses bouquets de fleurs odoriférentes, ses feux d'écarlate, ses teintes bleues et ses rayons dorés rende ma compagnie invisible ou diminue son importance à mes yeux. Ainsi, dans l'intérêt du goût et du bon sens, je regretterais que, sous prétexte de paraître éclatante, la décoration de ma maison fût de nature à éclipser les trésors auxquels j'attache le plus grand prix.

Principes judicieux du Dessin.

Le second élément qui contribue à former le goût est la connaissance des principes élémentaires du dessin bien entendu servant de guide dans le choix des objets de goût. L'effet général de la couleur dans une chambre est de première importance; le caractère du dessin appliqué aux objets vient ensuite. Un court aperçu de quelques-uns des principes reconnus par les meilleures autorités trouvera ici sa place, et je vais vous en offrir un résumé.

Tapis et tapisseries.—Comme je l'ai dit déjà, on doit regarder les murs et les planchers comme les fonds sur lesquels les effets agréables de couleur doivent se déployer afin de contribuer à garnir une chambre et à lui donner du cachet. La surface d'un mur et celle d'un plancher sont planes, et, pour le comfort et la sécurité, il est essentiel qu'un plancher soit uni. Il ne faut point qu'un mur ni un plancher ne contiennent d'ornement qui, par ses ombres ou ses effets de perspective, détruisent leur cachet. Par conséquent, des bouquets de fleurs hautes en couleur ou ombre, des paysages, des représentations d'animaux ou d'oiseaux donnant une idée de distance, renversent la condition essentielle d'un mur ou d'un plancher, celle d'une surface plane. Toute imitation exacte de la nature, dans la décoration des murs et des planchers, est fausse en principe. Un plancher est une surface plane horizontale, et un patron de tapis ne devrait pas attirer le regard dans un sens plutôt que dans un autre. Un dessin de tapis qui se présente bien en un sens et mal dans un autre, paraîtra toujours à contre-sens à la moitié des personnes qui l'examineront en se plaçant en des endroits opposés. D'un autre côté, le mur est une surface verticale, et le dessin, dans ce cas, peut tendre vers la ligne verticale et présenter l'idée de croissance dans cette direction: alors, un patron uniforme, tel qu'un plancher le demande, convient aussi à un mur.

On ne doit pas employer de blanc sur le plancher, ni de noir au plafond. Ni le mur, ni le plancher ne doivent contenir de dessins dont les lignes dominantes attirent l'œil dans une direction spéciale, ou dont les traits caractéristiques se reproduisent à des intervalles réguliers; ce défaut fatigue l'œil, et s'il se rencontre sur un mur, il détruit l'effet des tableaux.

Ebénisterie.—D'habitude, les plus beaux effets que l'on puisse obtenir d'un traitement convenable des bois viennent de ce que l'on conserve

strictement leur couleur naturelle et leur grain, et cela est très-facile quand le bois est à l'abri des intempéries, comme dans une chambre. Une teinture dépare moins le bois que la peinture ou une couleur opaque, car elle n'empêche pas d'en voir le grain; mais un vernis ou un poli clair et trans-transparent qui laissent apercevoir la couleur et la fibre naturelles sont préférables à une teinture ou à la peinture.

Selon leur nature, il faut respecter la croissance et la structure des bois pour en obtenir la force et le service qu'on en attend. Le bois est une matière fibreuse, et, généralement, ses fibres courent en lignes droites. Si l'on coupe le fil du bois, on l'affaiblit; de sorte que les courbes auxquelles on a recours pour embellir les meubles, les détériorent au point de vue de l'utilité. Les meubles en bois où la ligne droite est observée sont à la fois plus forts et de meilleur goût que ceux où on emploie la courbe, et, pour les parties qui sont de l'essence de la construction, la ligne droite est une nécessité. Cependant, quand le bois est soumis à l'influence de la vapeur et plié, de manière que la fibre coure d'un bout à l'autre de la pièce, il garde sa force dans la ligne courbe comme dans la ligne droite. Il ne faut jamais appliquer la sculpture aux endroits qui demandent de la force, qui sont les pièces de la construction même, ni en aucune situation où elle serait exposée à être usée ou détruite. En thèse générale, défiez-vous des meubles en bois portant des courbes, de la sculpture ou une riche ornementation, car leur caractère moral n'est point digne de notre confiance. Nos ancêtres qui aimaient les chaises hautes et à dossiers droits, avaient une idée juste de la manière dont on doit employer le bois, mais c'étaient des gens honnêtes dont l'échine ne pliait jamais; ils ne ressemblaient guères aux hommes de nos jours dont l'épine dorsale formée de gélatine, a besoin de meubles convenables pour s'accommoder à leurs détours et à leur passion pour la molesse.

Faïence.—Le goût de l'ornement étant inné chez l'homme, il est tout naturel que les gens ignorants le poussent jusqu'à l'excès. Dans les habits, on appelle cela de la parure, et la parure est essentiellement une chose vulgaire, repoussante. Certains objets susceptibles d'une belle forme ne devraient recevoir aucune espèce d'ornement. Permettez-moi de démontrer ce que je viens de dire en faisant devant vous la critique de deux pots. Un pot est un vaisseau destiné à contenir un liquide que l'on doit pouvoir y introduire d'une manière facile, et sa forme doit se prêter à ce qu'on puisse également l'en retirer avec la même facilité. Il doit se tenir fermement debout: son anse doit être d'une dimension et d'une forme telles qu'on puisse le transporter avec sécurité, et son bec doit pouvoir au besoin diriger le liquide à l'endroit où on veut l'avoir. Il faut que son ouverture soit assez large pour permettre au regard de pénétrer à l'intérieur pour en examiner toutes les parties, et, à la main, de pouvoir s'y introduire afin de le nettoyer; car la propreté est une chose essentielle à son usage. Un bon pot fait sans art, pouvant répondre à ces qualités et

possédant en plus un vernis tout-à-fait impénétrable, de telle sorte que son contenu ne puisse pas s'échapper, voilà tout ce qu'il faut pour l'usage ordinaire. Il ne faudra faire à un tel vaisseau, dans le but de l'orner, aucune addition qui pourrait nuire à son utilité pratique telle que nous l'avons décrite.

Exemples.

Voici un pot en état de faire ce que l'on attend de lui, mais il n'a aucune espèce d'ornement, quoique la forme en soit agréable; en voici un second qui n'est pas absolument blanc comme le premier, et qui a un ornement bien modeste formé par des lignes en couleur et une répétition simple de formes conventionnelles: il est également apte à faire le service et il plaît à l'œil à cause du relief de la couleur.

Voici maintenant un article que l'on vend pour un pot et qui est réellement la représentation d'une morue avec une queue relevée en arrière et attachée au milieu du dos pour former une anse. Elle se pose sur la poitrine, et sa bouche ouverte constitue à la fois le bec et l'ouverture du pot. Coloré avec toute l'adresse dont la poterie moderne est capable, et verni avec soin, cet objet ressemble à un poisson qui vient de sortir de l'eau et qui se débat sous l'étreinte de la dernière agonie. Saisissez, par la queue, ce poisson gluant, et, par ses mâchoires fermées, retirez de ses entrailles le liquide dont vous avez besoin. Si, par cette sombre gorge, vous jetez un regard dans l'intérieur creux, vous appercevez un tunnel plein de mystère qui s'enroule avec la queue, retraite où l'œil ne pénètrera jamais et où il peut se former des dépôts impurs propres à altérer la pureté du contenu du vaisseau, s'il a jamais été pur, chose que la forme même du vase ne permettrait pas de soupçonner. A-t-on jamais conçu une idée plus dégoûtante que celle-là? Est-il possible de dessiner un pot plus incommode et plus inutile?

Voilà le crime de la prétention, vouloir paraître plus important que votre état ne le permet, poser devant le monde comme un objet d'art lorsque votre première destinée faisait de vous un simple mais utile pot: vous n'atteignez aucun des deux buts que vous vous proposiez, car vous n'êtes ni utile ni beau.

Principes.

Les outrages de ce genre ne sont pas rares, et, dans tous les cas, c'est le même principe que l'on viole, c'est-à-dire que le sens commun, l'utile et l'àpropos sont sacrifiés au besoin de paraître, à la prétention.

La simplicité est un indice de civilisation, et l'adaptation au but projeté, voilà une condition de l'utilité du service qu'un objet peut rendre et de sa fidélité à remplir cette mission: si l'on veut obtenir des résultats harmonieux, il faut que les parties soient convenablement subordonnées au tout, chaque partie ou chaque objet restant à sa place et en remplissant les devoirs.

Un travail fort et solide, fait avec des matériaux sains et convenables, et conçu dans un goût simple et délicat, produira des objets qui satisferont et le corps et l'esprit, qui seront à la fois utiles et beaux, et dont la mode ne passera jamais. Le temps leur donnera un nouveau prix jusqu'à ce qu'enfin l'affection les place au rang des dieux domestiques.

Les cabinets, les coffres et les meubles en chêne que l'on rencontre dans les musées et les collections ; la poterie et le verre que leur beauté et leur antiquité rendent si coûteux et si précieux, ont été créés d'après cet esprit et selon les vrais principes, et en sont arrivés à obtenir les éloges qui sont inévitablement et justement dûs au travail honnête et habile. Après avoir procuré des jouissances à leurs premiers possesseurs et avoir répondu aux besoins de ceux auxquels ils ont survécu, ces ouvrages servent encore à faire connaître le goût de nos devanciers et à transmettre leurs habitudes à la postérité pour laquelle ils sont un précieux héritage.

Influence de l'Architecture.

La renaissance de l'architecture gothique, durant le siècle actuel, a donné une grande impulsion au travail honnête et habile en matière d'art industriel. Le verre colorié, les ouvrages en fer, les tuiles à l'encaustique, la sculpture sur bois et sur pierre, la broderie, la décoration des surfaces, et les autres accessoires qui servent à embellir les sanctuaires et les édifices civils ont fait éclore, pour les ouvrages bons et purs, un goût irrésistible qui a pénétré jusqu'au foyer domestique et a complètement changé les modèles et l'idéal d'après lesquels on jugeait l'ameublement des maisons. Ce changement dénote un progrès, et l'intérêt sans cesse croissant qui se manifeste au sujet de l'éducation artistique, a fait surgir un monde capable d'apprécier cette amélioration et susceptible d'en ressentir les influences.

Il est permis d'espérer que ce grand changement produira les meilleurs résultats et qu'il s'étendra encore davantage. A l'inauguration d'une maison modèle pour loger la classe ouvrière, Lord Beaconsfield faisait observer que, sans aucun doute, beaucoup de personnes mangeaient trop, d'autres buvaient trop, mais qu'on ne saurait trop bien se loger.

D'après ce que nous venons de constater, les influences du foyer étant si considérables, puisqu'elles affectent le caractère des personnes sur lesquelles elles exercent leur empire, l'ameublement d'une maison entraîne une responsabilité qui assume un aspect même moral. Le père de famille doué de goût doit éloigner de sa résidence tous les objets d'imitation et prétentieux, doit éviter tout excès d'ornement et d'ostentation vulgaire, et exiger que, depuis les tableaux jusqu'à la vaisselle, tous les objets en usage dans sa maison soient bons et solides, bien exécutés et agréables, quoique d'un goût simple, enfin qu'ils soient fidèles et durables, absolument comme, dans une autre sphère, il aimerait à voir ses propres enfants qui grandissent, présenter des qualités analogues dans leur caractère, leurs dispositions et leur vie.

Principes généraux.

Quoique le goût de l'ameublement affecte chacun des objets qui servent à garnir une maison, on ne peut, dans un entretien d'une heure, faire allusion qu'aux choses principales qu'on peut regarder comme les points d'épreuve et caractéristiques. Le mauvais goût vient, sans aucun doute, plutôt de ce qu'on fait un mélange du but distinct et du champ d'action de l'art ornemental ou décoratif avec l'objet que les beaux arts se proposent d'atteindre, que de toutes autres causes réunies. Tâchez d'abord de vous former une idée claire de la fin, du langage, des ressources et des limites des ouvrages qui ressortent essentiellement des beaux-arts, et ayez soin de chercher les différences essentielles entre les caractères de ces ouvrages et leurs côtés analogues dans l'art décoratif ou industriel; puis, voyez comment, en changeant de domaine, le caractère, l'àpropos et la beauté des deux genres s'altèrent, combien les beaux-arts perdent en prenant des allures utilitaires, et jusqu'à quel point un objet d'art industriel devient une prétentieuse imitation quand il s'élève au-dessus du rôle de l'utile qui est la condition première de son existence. Un principe lumineux éclaire alors tout l'horizon que peut embrasser le goût en matière d'ameublement, et on peut en saisir ou comprendre les détails dans toutes les variétés de thèmes ou de sujets.

Cette distinction de traitement et d'expression est une chose si importante pour arriver à connaître le caractère des deux branches de l'art que, depuis longtemps, j'ai habitué les élèves à mettre en regard les qualités analogues des deux espèces de dessin, afin de faire voir la ligne qui les divise et la différence de leurs ressources et de leur caractère.

Art Industriel et Beaux-Arts comparés.

L'Art Industriel *doit être*	Les Beaux-Arts *doivent être*
1. Ornemental, et non pictural	Représentatifs.
2. Conventionnel, " naturel	Naturels.
3. Géométral, " de perspective	Perspectifs.
4. De répétition,	Variés.
5. Symétrique,	Non-symétriques.

Le langage et encore moins les mots, peuvent difficilement exprimer ce qui ne peut se comprendre que par les yeux; c'est pourquoi je vais vous présenter des exemples qui vous feront voir combien les distinctions énoncées dans le tableau ci-dessus sont, en général, exactes.

Exemples.

Voici une tapisserie et un tapis tous deux du meilleur goût; le dessin, dans les deux cas, est 1o. ornemental, 2o. conventionnel, 3o. géométral,

4o. de patrons souvent répétés, 5o. de détails symétriques, et, ni dans l'un ni dans l'autre, on n'apperçoit d'ombre qui en détruise l'égalité, ni de tons vifs pour attirer l'attention sur un point plutôt que sur un autre.

Maintenant, placez ces bons échantillons en regard d'une tapisserie et d'un tapis dans lesquels on a introduit des détails qui relèvent des beaux-arts, détails reproduits d'une manière grossière par l'impression et le tissu ; vous les trouverez aussi faux en principe, aussi hideux qu'une imitation de bas prix de meilleurs objets puisse l'être : sur les deux, vous observerez 1o. des fleurs, des paysages, des oiseaux représentés d'une manière picturale ; 2o. les mêmes objets traités et colorés de façon à paraître naturels ; 3o. la perspective et les ombres donnant une idée de distance et représentant des trous à travers les murs et les planchers ; 4o. la variété, et 5o. l'absence de symétrie. Tous ces traits sont ceux qui distinguent les travaux des beaux-arts ; cependant, si on les juge, chacun d'eux, par son type, les unités ennuyeuses dont ils se composent deviennent d'une vulgarité choquante.

D'un autre côté, une peinture faite au mépris des cinq éléments essentiels à une œuvre du domaine des beaux-arts, ou même qui, par ses ornements et sa décoration, se rapproche de l'art industriel, manque à la grandeur de son caractère et perd ce qui fait sa principale valeur. Voici un objet qui offre les caractères voulus : 1o. c'est une peinture ; 2o. il est dessiné d'après nature ; 3o. il représente une belle perspective ; 4o. il montre la variété qui se trouve dans la nature, car il n'y a point deux parties ou deux coups de pinceau qui se ressemblent ; 5o. quoiqu'il soit bien équilibré sous le rapport de la composition, chacune de ses parties et le tout lui-même sont non-symétriques. C'est un bijou fait par un grand artiste. Cependant, si on appliquait la couleur à ce tableau et qu'on la répétât indéfiniment dans une tapisseraie autour d'une chambre, il produirait un effet maussade. Le cadre qui le renferme porte les cinq traits qui caractérisent l'art industriel bien compris ; ce cadre est tout-à-fait convenable et de bon goût : c'est un objet industriel en harmonie avec un bijou artistique : tous deux sont à leur place et l'un rehausse la valeur de l'autre, parce qu'aucun des deux n'empiète sur le domaine de son voisin.

DÉMONSTRATION.

Admettant que ce tableau mérite d'être vu, je le place maintenant sur un mur couvert d'une tapisserie formant un fond sans prétention et conforme à ce que j'ai dit d'une tapisserie de bon goût : vous pouvez remarquer avec quelle facilité vous l'appercevez, avec quelle vigueur le vert-sauge du papier fait ressortir cette charmante œuvre d'art, et combien l'œil se plait à la contempler. Voici un exemple d'un objet d'un ordre inférieur subordonné à un travail d'un genre plus élevé, un exemple d'harmonie combinée entre l'action et l'effort.

Plaçons maintenant le même tableau sur cet autre mur parsemé de

bouquets de fleurs écarlates et couvert de colibris au plumage éblouissant. Notre œuvre d'art si recherchée disparaît; son effet devient nul par la comparaison, et vous n'appercevez à sa place qu'une monotonie de couleurs flamboyantes. L'objet d'un ordre supérieur est sacrifié à son inférieur, et la lutte entre eux engendre une vive discorde.

[Le conférencier présenta, à ce moment, plusieurs objets d'utilité, fit, en présence de son auditoire, la critique de leurs bonnes et de leurs mauvaises qualités au point de vue du goût, et donna les raisons pour lesquelles il accordait son approbation aux uns tandis qu'il condamnait les autres.]

Bon sens dans la critique.

Parmi tous les articles que je viens de vous montrer, vous observerez qu'il n'y a que des objets très-ordinaires, car mon but a été [illegible] ous expliquer et de vous faire comprendre, par des exemples, les principes qui ont le bon sens et l'àpropos pour base, principes que nous sommes tous censés connaître, et qui devraient nous mettre en état de découvrir ce qui est le plus utile à notre bonheur, lorsqu'on le soumet à notre examen. Ces principes appliqués avec sagesse et discernement, vous mettront en état de vous former une opinion juste et sûre de chaque branche de l'art industriel et même des beaux-arts, une opinion au moins assez claire pour vous protéger contre les erreurs palpables du mauvais goût.

Sans nous laisser surprendre par les discours langoureux des gens livrés à l'esthétique, il n'y a aucune raison pour que le bon goût qui, pour un grand nombre, est encore un trésor caché de douces jouissances, ne devienne point, comme nous pouvons le prétendre par droit de naissance, notre guide constant pour nous aider à embellir nos demeures

Je soutiens et je désire vous faire comprendre qu'il y a d[illegible]ison et du bon sens dans ces principes du dessin qui règlent ce qui est bon ou mauvais, en matière d'art; que certain art a, sur nous, une influence heureuse et de nature à nous rendre meilleurs, tandis qu'une autre espèce nous affecte d'une manière nuisible; que ces résultats différents sont produits par les lois auxquelles nos sens et notre esprit sont soumis, et cela en proportion de leur sensibilité et de leur puissance. Quoique ces lois opèrent d'une façon plus délicate dans certains cas que dans d'autres, elles existent, néanmoins, aussi sûrement que celle de la gravitation et ne sauraient être mises en doute plus que celle qui régit l'action de la marée.

Le règne de la loi.

Peu à peu, l'éducation nous apprend à connaître que l'univers et tout ce qu'il renferme, l'esprit comme la matière, sont soumis à des lois et ne se gouvernent pas par pur accident. La nature est réellement scientifique dans sa marche, et les mêmes causes produisent invariablement les mêmes effets. Elle ne paraît jamais avoir recours aux spécifiques ni à des moyens aveugles, mais elle procède toujours avec la même science dans

tous les âges et nous permet de l'interpréter comme nous l'entendons. Quand, après de longues et patientes recherches, nous découvrons quelques-unes de ses lois si simples, nous leur donnons un nom convenable, et, comprenant plus ou moins bien les phénomènes qui découlent de l'opération de ces lois, nous cessons de les attribuer à des accidents.

L'ignorance de la loi nous conduit à employer les mots de mystère, miracle, accident, pour cacher notre ignorance, et lorsque nous avons donné à un phénomène un nom qui n'explique rien, nous poursuivons joyeusement une route incertaine. Néanmoins, dans la pratique, le mystère, le miracle et l'accident découlent toujours de l'opération de la loi.

Ministère de l'art.

Il y a donc une loi d'harmonie musicale, une loi d'harmonie de couleur, une loi de convenance et de raison en matière de dessin et de goût, lois basées sur les œuvres de la nature, capables de répondre, d'une manière intelligente, aux besoins de l'homme, soit physiques, soit intellectuels, et destinées à lui servir de guides fidèles. Pour exercer toujours une influence bienfaisante, pour être toujours vivace et relevé, l'art doit reposer sur la véritable poésie de la vérité scientifique ; il doit reconnaître ce principe de loi et d'ordre qui se manifeste dans l'univers entier et s'y soumettre ; il doit être beau dans son expression, conséquent dans ses moyens et de tendances propres à élever l'âme. Il en est de même de l'art industriel, qui est la source d'où le goût de l'ameublement des maisons tire ses moyens de plaire. A l'instar de l'architecte et du dessinateur, l'art industriel doit trouver et appliquer les règles de la construction et de l'ornement. Avant de montrer avec quelle élégance il peut faire le service qu'on attend de lui, il doit répondre fidèlement à nos besoins physiques par l'emploi de bons matériaux et l'habileté de la main-d'œuvre, non en faisant d'inutiles efforts pour paraître important et passer quelque fois pour meilleur qu'il n'est, cherchant à jouer le rôle purement mental des beaux-arts, trompant notre confiance, aussi peu réel et aussi décevant que les pommes de la mer morte.

Fidélité du service.

La première qualité nécessaire à une chose qui doit faire un service quelconque, c'est de pouvoir faire réellement ce service : cette chose doit ensuite être aussi gracieuse, aussi attrayante que possible eu égard à l'objet que l'on a en vue. Dans ce cas, toutes les conditions sont remplies, car on a pourvu aux besoins du corps, et les aspirations de l'âme sont satisfaites.

On peut démontrer ce qui précède en faisant parler un critique de bon sens qui chercherait à se rendre compte de la valeur d'un objet, absolument comme se conduirait un acheteur avant d'en faire l'acquisition :—

“ Cet objet est-il durable ? ” Il l’est, d’abord, si les matériaux dont il est construit sont *bons*.

“ Est-il convenable et bien fait ? ” Oui, si, en second lieu, on a déployé de l’*habileté* en le construisant.

“ Paraît-il bien ? ” La réponse sera affirmative si, en troisième lieu, cet objet est orné de manière à lui donner de la *beauté*.

Que notre acheteur veuille bien exiger la véritable réponse à chacune de ces questions, et si elle ne lui est point donnée, je lui conseille de ne pas acheter. Soumettre tout ce qui est dans le commerce et tout ce dont vous pouvez avoir besoin à un examen de cette nature serait l’idéal du goût ; la bonne marchandise en retirerait un profit, et la déception prétentieuse recevrait son coup de mort.

Critique de l’Art Industriel seul.

Vous remarquerez que j’ai évité, à dessein, de m’étendre au long sur les règles de la critique applicables aux travaux des beaux-arts ; elles n’ont aucun rapport avec le sujet qui nous occupe, déjà assez vaste par lui-même.

Conclusion.

Il n’y a aucun doute que le bon goût dans l’ornementation d’une demeure n’entraîne pas à plus de dépense qu’il n’en coûte de respecter les règles de la grammaire en parlant ou en écrivant ; mais il est aussi difficile d’acquérir une éducation complète en matière de goût qu’en matière de grammaire. Les objets les plus convenables, les plus commodes et ceux du meilleur goût ne sont pas nécessairement les plus coûteux.

Il va sans dire qu’un homme riche peut se donner une résidence plus somptueuse qu’un homme pauvre ne pourrait le faire, mais il n’y a aucune raison pour qu’un homme quelconque ne fasse point, dans la limite de ses moyens, preuve de bon goût dans les choses qui l’entourent, dans l’ornementation de son foyer. Il fut un temps où l’art était le privilége et la jouissance du petit nombre, absolument comme le pouvoir était la prérogative de quelques-uns et la science leur monopole. Si l’on excepte de cette règle les places et les édifices publics, il peut encore se faire que les beaux-arts et les chefs-d’œuvre soient au-dessus des moyens de la multitude, au moins comme propriété personnelle.

Cependant, l’art de meubler une maison, quoique modeste dans son but, peut être aussi général que les maisons de la masse du peuple elles-mêmes ; il peut ajouter au bonheur de ce dernier par ses influences et les idées auxquelles il se trouve associé. Le goût est à la demeure ce que la politesse et les bonnes manières sont à l’homme, une simple question d’éducation, non de dépense. Notre siècle tend, par l’éducation, à accroître les connaissances populaires et à développer l’intelligence des masses, à distribuer le pouvoir et l’influence politiques dans la multitude en élargissant

la base de la représentation, et en constituant le peuple lui-même juge de toutes les questions importantes.

De même, le plus fort mouvement des temps modernes pour élever les masses et accroître la richesse publique se manifeste dans celui qui, en ce moment, embrasse le monde entier dans son œuvre,—la tentative d'ajouter à l'éducation générale du peuple les facilités de l'instruire dans les arts et les sciences.

Ce mouvement affecte d'une manière rapide le goût populaire dans tous les pays qui y prennent part. Il en résultera la diffusion d'un comfort et de jouissances personnelles plus considérables dans toutes les classes de la société, par suite de l'augmentation de la production.

Il y a des choses tellement précieuses, tellement bonnes que celui auquel elles appartiennent, ne peut pas en jouir seul, et ressent le besoin de les partager avec ceux qui l'entourent. Quand il y en a assez pour un, il y en a également assez pour tous : ainsi de la liberté, de l'égalité des droits, de l'air pur, de l'éducation, de l'intégrité commerciale et du bon gouvernement.

Votre pays est jeune mais progressif. Il est assez grand, doté d'assez de richesses naturelles, assez fort, lorsqu'il aura atteint son développement, pour recevoir cent millions d'hommes. Libre, prospère et instruit, indépendant, brave et puissant, il peut espérer que la prospérité matérielle qui lui sourit, sera embellie et consacrée par l'amour du beau, égal au moins à l'orgueil patriotique qui anime son peuple, lorsqu'il se plait à penser qu'il fait partie du plus grand empire du monde, celui sur lequel le soleil ne se couche jamais ; que la demeure de chaque homme étant son château, elle contiendra, depuis le seuil jusqu'au foyer, depuis la première pierre de ses fondations jusqu'à son faîtier, les indices du comfort et de l'aisance qu'une prospérité solide et un véritable goût dans l'ameublement d'une maison procurent.

NOTES A L'USAGE DES INSTITUTEURS.

NOTES ET SUGGESTIONS, OU ABRÉGÉ À L'USAGE DES INSTITUTEURS, D'APRÈS UN PROGRAMME GRADUÉ DE DESSIN POUR LES ÉCOLES PUBLIQUES, RÉSULTANT DE DOUZE ANNÉES D'EXPÉRIENCE DANS L'ENSEIGNEMENT.

PRÉPARÉ PAR

WALTER SMITH, Maître-ès-Arts, SOUTH KENSINGTON, ANGLETERRE,

Directeur du Conservatoire des Beaux-Arts de la Nouvelle-Angleterre, Boston, Massachusets, E.-U.

REMARQUES PRÉLIMINAIRES.

Les exercices du dessin, comme ceux des autres matières formant partie d'un cours d'éducation élémentaire, doivent être calqués sur la force moyenne des élèves auxquels on donne l'enseignement dans les classes. Ces exercices doivent être progressifs et présenter un enchaînement, depuis les classes les plus basses jusqu'aux plus élevées. Mais, dans les hautes classes, quand l'enseignement devient individuel, comme pour le dessin d'après l'objet, on peut varier les leçons selon les capacités et la force des élèves.

On doit enseigner à tous les élèves les principes ordinaires qui consistent dans la représentation de la forme par des lignes, les ombres, ou la couleur. Cependant, il faut aussi donner champ libre à l'originalité dans l'application de la forme en cultivant le dessin élémentaire ; car la distribution de formes anciennes d'après des combinaisons nouvelles, ou la création de nouveaux motifs d'ornement avec des formes naturelles sont le moyen propre à faire ressortir les talents spéciaux.

Pour enseigner le dessin d'une manière intelligente et obtenir des succès, il faut que les instituteurs s'efforcent de saisir le but que l'on se propose et l'objet que l'on veut atteindre en l'étudiant, et il faut qu'ils aient une idée nette des moyens à prendre pour y arriver, afin que chacun d'eux puisse, suivant les degrés des différentes classes, accomplir sa part dans l'œuvre commune.

Il résulte de ce qui précède que pour enseigner le dessin, il faut avoir un plan ou programme d'après lequel on a constamment en vue, depuis le commencement, le résultat final que l'on veut obtenir, chaque degré de l'école et chaque classe d'un degré ayant sa part d'ouvrage à faire, la pro-

gression commençant, dans les classes inférieures qui se préparent pour les degrés plus élevés ou les classes voisines, soit inférieures, soit supérieures.

Dans un plan de cette nature, il fau prendre en considération les facultés mentales des élèves, et, comme ces facultés varient selon les individus dans chaque degré de l'école ou dans chaque classe, il faut choisir un moyen terme qui convienne à tous les degrés. Les études, dans les divers degrés, quoique d'une égale importance quant au résultat final, devront avoir un objet et un caractère différents, selon la place qu'elles occupent dans le plan général. Elles se distingueront de celles qui précèdent et de celles qui suivent tel degré. Il en sera comme d'une colonne dont la base, le fût et le chapiteau ne se ressemblent en rien quoique, réunis, ils forment un tout complet. C'est à un résultat de ce genre que devrait tendre un plan d'étude progressif et bien coordonné. Un édifice peut avoir des fondements, une superstructure et une ornementation faits avec des matériaux dissemblables qui, pris ensemble, produisent un bâtiment homogène. Ainsi, dans les écoles primaires, celles de grammaire et celles de haute éducation, le dessin variera, s'il doit former une harmonie, et et chaque note haute ou basse de la gamme contribuera à former une mélodie parfaite.

C'est le dessin *industriel* et non le dessin pictural qu'il faut enseigner dans les écoles. Le statut l'a décrété ainsi, parce que le savoir-faire et le goût en matière de dessin que son enseignement éclairé développe chez les créateurs de produits industriels, sont d'un intérêt général. Ils représentent, en effet, une valeur pécuniaire dans la manufacture, tandis que les habitudes de l'esprit que l'exactitude scientifique et l'amour du beau développent chez tous, sont un avantage social. L'expérience a démontré que le meilleur moyen à prendre pour rehausser le goût public et améliorer toutes les industries, consiste à enseigner aux masses les éléments de l'art et de la science dans les écoles primaires, et à continuer ce travail par l'enseignement technique donné aux adultes dans les écoles secondaires (les écoles d'art ou de science, ou les cours du soir pour l'enseignement du dessin). Le public, qui est le consommateur, recueille ainsi des notions générales et les germes d'un goût développé. Les producteurs, formant la classe la moins nombreuse, et dont le travail exige une grande dextérité, ou des connaissances plus étendues et d'un ordre plus élevé dans les branches particulières de l'industrie artistique, reçoivent, de leur côté, une instruction spéciale. Ce système ouvre, de plus, largement la porte à ceux qui sentent en eux le souffle spécial de l'inventeur, et empêche qu'aucun génie naissant ne passe inaperçu ou ne fasse fausse route.

Pour que l'étude du dessin puisse faire partie de l'éducation que l'on donne aux enfants, il faut que tous les instituteurs puissent l'enseigner et aient les qualifications requises suivant les différents degrés des classes. Les spécialistes que l'on emploie pour enseigner les éléments dans les

cours primaires sont ici tout-à-fait en dehors de leur sphère. L'enseignement qu'ils donnent est coûteux, inefficace, et disparaîtra petit à petit, parce que les enfants ne s'intéresseront pas assez à bien apprendre les matières que leurs guides ordinaires, les instituteurs réguliers, ne daignent pas étudier eux-mêmes du tout.

On suppose toujours que celui qui est chargé d'enseigner une matière faisant partie d'un cours, en a une connaissance pratique et théorique. Les suggestions que je vous offre ont donc pour but de vous indiquer ce qu'il convient d'enseigner, plutôt que la manière de le faire. Tous les instituteurs qui peuvent enseigner l'écriture et l'arithmétique, peuvent également se rendre capables d'enseigner le dessin qui, dans ses commencements, n'est qu'une combinaison de l'une et de l'autre appliquée à la forme et s'adressant à l'esprit par l'intermédiaire de l'œil. D'ailleurs, pour enseigner le dessin élémentaire aux enfants, il n'est point nécessaire d'avoir un goût hors ligne ni une habileté d'exécution bien grande. En tant que le sujet touche aux formes régulières, sur lesquelles la connaissance des formes irrégulières doit reposer, que celles-ci soient planes ou solides, et même pour ce qui concerne l'apparence des objets et les effets de lumière et d'ombre sur ces derniers, tout dépend de l'intelligence et de la puissance du raisonnement, non pas du goût et de l'habileté de la main. Les vérités d'une table de multiplication ne ressortent point de la beauté des chiffres écrits, et la forme est une affaire de proportion autant que l'arithmétique. La signification et la dignité d'une phrase n'empruntent rien à la beauté de la calligraphie, mais tout à la manière de dire les choses, au mode gracieux et grammatical de l'expression. De même en dessin : la valeur d'un ouvrage découle autant de sa vérité que de son style, et son prix vient surtout, en éducation, de ce qu'il permettra au producteur de découvrir ce qui lui était caché avant qu'il ne l'eût créé, d'apercevoir de nouveaux horizons et de se dépouiller de sa vieille ignorance. Ces principes s'appliquent aux éléments du dessin, et peuvent aussi convenir ou non aux branches les plus élevées de cet art. C'est parce que les instituteurs ont à s'occuper de ces éléments qu'il est bon d'établir la distinction et d'expliquer la différence, s'il en existe. En éducation générale, on enseigne ce que tout le monde peut apprendre, ce qui, directement ou indirectement, est utile à tous. On abandonne à l'éducation plus relevée et spéciale ce dont le petit nombre seul a besoin, la perfection à laquelle on ne peut atteindre qu'avec de grands talents ou avec des moyens que certaines personnes, jouissant de privilèges particuliers, ont à leur disposition, mais dont les besoins n'intéressent pas le public.

Les propositions suivantes définissent la position que je prends sur cette question de l'enseignement du dessin industriel dans les écoles publiques :—

1o. Tous les enfants qui peuvent apprendre à lire, écrire et chiffrer peuvent aussi apprendre à dessiner.

2o. Tous les enfants doivent étudier le dessin comme un élément faisant partie de l'éducation générale, absolument comme ils apprennent à lire, écrire et chiffrer.

3o. Les maîtres ordinaires, et non des professeurs spéciaux, doivent enseigner le dessin comme matière d'éléments.

4o. La véritable mission du dessin, dans l'éducation générale, est de développer l'exactitude de perception et d'exercer l'imagination, de manière à faire naître l'amour de l'ordre et fournir des alimens à l'originalité.

5o. Au point de vue de l'éducation, on doit envisager l'étude du dessin comme aidant à étudier d'autres matières, telles que la géographie, l'histoire, la mécanique, la composition. En éducation générale, on doit considérer le dessin comme une source de succès, non comme un ornement.

6o. Pour avoir du goût et acquérir de l'habileté en industrie, il est nécessaire de connaître le dessin, et la pratique de cet art est le moyen ordinairement employé, en éducation, pour créer les choses qui procurent à l'homme la jouissance du beau et pour rendre notre existence profitable et pratique.

7o. Dans les écoles primaires, le dessin est élémentaire et général ; dans les écoles normales et dans celles du soir, il est plus avancé et d'une nature spéciale. Dans le premier cas, sa fin est celle de l'enseignement, et, dans le second, il vient en aide à l'industrie.

8o. Le véritable art industriel embrasse l'élément scientifique aussi bien que l'élément artistique. La science garantit ce qui est nécessaire en main-d'œuvre, la vérité et la permanence ou durée ; l'art apporte, pour contribution, les qualités de l'attrait et de la beauté. L'étude de l'art pratique par le dessin doit donc comprendre l'exactitude scientifique par l'usage des instruments, comme pour le dessin ou la composition géométriques, et l'acquisition de la connaissance du beau et de l'habileté d'exécution dans l'expression, par le secours du dessin à main-levée des chefs-d'œuvre d'art historiques et le choix des formes naturelles.

9o. Le dessin peut donc, maintenant, prendre sa place légitime dans les écoles publiques comme un élément et non comme une spécialité en éducation, et cela à un prix tout aussi bas que toute autre branche d'instruction également utile. On peut prévoir qu'à l'avenir, tous ceux qui sauront lire et écrire correctement pourront aussi dessiner avec le même avantage, et que le nombre de ceux qui pourront entreprendre un bonne composition artistique sera aussi considérable que celui des écrivains qui seront en état de faire une bonne composition en langue anglaise ou en toute autre langue ancienne ou moderne enseignée dans les écoles publiques.

Comment enseigner le Dessin.

Commençant par la première année du cours, qui est la cinquième ou la sixième d'école pour les enfants, le temps consacré chaque semaine à l'en-

seignement, la longueur des leçons et les matières à enseigner, avec l'ordre des leçons et la manière d'enseigner, seront comme suit :—

PREMIÈRE ANNÉE.

Deux heures par semaine. Quatre leçons d'une demie-heure chacune. Les élèves dessinent sur l'ardoise et le tableau noir : le maître dessine sur le tableau noir.

Sujets des leçons.—1. Dessinez, d'après le tableau noir, des lignes droites et combinez-les. 2. Dessin sur dictée. 3. Dessin de mémoire. 4. Composition ou dessin d'invention. Une leçon par semaine dans chaque division.

1o. Dessin a main-levée.—Apprenez aux élèves les noms des lignes, telles que droites ou courbes, et ceux des lignes droites dans différentes positions, telles que les verticales ou perpendiculaires, les lignes horizontales ou couchées, les lignes obliques ou penchées. Indiquez-leur les rapports des lignes entr'elles comme les parallèles ou celles dont la réunion forme des angles ; les noms des angles, tels qu'angles droits, angles aigus, angles obtus, et ayez recours aux moyens ordinaires pour les décrire. Enseignez-leur encore à combiner les lignes et les angles de manière à former des figures tels que des triangles, un carré, un losange, un rhomboïde ; les noms des divers triangles, la division des lignes en parties égales ; leur subdivision ; la manière de diviser les figures par des lignes et les noms des lignes de division, tels que la diagonale et le diamêtre ; le dessin sur le tableau noir, d'après la direction et l'explication du maître, la forme des objets ou les simples patrons d'ornements, le tout composé de lignes droites. Il faut vérifier avec l'échelle et mesurer les lignes et les figures quand on les a dessinées.

2o. Dictée.—Faites les mêmes exercices ou de semblables d'après une description orale, sans illustration sur le tableau noir, en commençant par des lignes simples dans des positions définies, puis en en combinant deux ou un plus grand nombre ensemble. Décrivez les figures simples et leurs divisions pour faire connaître les noms qu'elles prennent suivant leur forme. Variez les leçons précédentes pour faire comprendre la valeur des noms, tels que la diagonale et le diamêtre. Tracez des lignes d'une longueur donnée entre des points connus. Mesurez la longueur des lignes indéterminées déjà tracées.

3o. Mémoire.—Dessinez de mémoire ce que vous aurez déjà travaillé, les formes et les objets indiqués par des noms, tels que la croix grecque ou la croix latine et les patrons dont vous vous rappelez pour en avoir vu les copies sur le tableau noir. Apprenez aux élèves à être précis dans leur ouvrage en les obligeant à mesurer les lignes au moyen de l'échelle après leur premier effort à main-levée, et vérifiez l'exactitude des lignes droites en vous servant de la règle, et les dimensions des figures régulières par la même méthode et les mêmes moyens. Engagez les élèves à observer, faites éclore les idées, et apprenez aux enfants à nommer les lignes

et les formes en les interrogeant sur l'interprétation juste ou fausse qu'ils donnent aux termes que vous ferez comprendre par des croquis et que l'élève traduira par des esquisses sur l'ardoise. De temps à autre, dessinez sur le tableau le contour de quelqu'objet simple et bien connu, et faites faire la critique et l'analyse de la forme par la classe entière. Cachez ensuite votre dessin, et demandez aux élèves de le reproduire de mémoire; puis découvrez-le et comparez les copies avec l'original.

4o. Composition ou dessin d'invention.—Ce genre comprend le dessin des formes régulières, tels que le carré, le triangle et le parallélogramme tracés au moyen de la règle et de dimension requise par le mesurage; la division de ces figures en parties égales; le remplissage de chaque partie avec des formes semblables composées de lignes droites ou toutes autres que l'élève choisira lui-même. Expliquez ce que symétrie et répétition veulent dire. Ce dessin d'invention doit être une récréation ou un amusement ainsi qu'on le pratique dans les *salles d'asile* (*kindergarten*). Il faut laisser les enfants qui ne pourraient réussir dans cette tâche, se reposer, surveiller ceux qui obtiennent du succès, et ne jamais perdre courage quelque soit le résultat. Aux premières leçons, on dessinera l'un des côtés d'une forme ou d'un objet symétriques, une moitié de cet objet étant indiquée sur un côté d'une ligne verticale qui en établit le centre: ceci servira à enseigner les rapports et la symétrie. Répétez une unité donnée dans le reste de la division d'une forme; l'unité étant donnée, enseignez la répétition. Ainsi, étant donnée une étoile dans le tiers d'un triangle équilatéral, répéter cette étoile dans les deux autres tiers du même triangle; ou étant donnée une croix dans le quart d'un carré, la répéter dans les trois autres quarts. Il faut donner ces unités à l'élève avant qu'il en fournisse lui-même. A chaque leçon, efforcez-vous d'attirer l'attention de l'élève sur quelque point particulier, soit sur la symétrie ou sur le nom d'une combinaison de lignes. Dites-lui comment il doit tenir son crayon, ou de quelle manière il doit se tenir la tête en dessinant. N'essayez jamais d'enseigner plus d'une chose dans une seule leçon. En critiquant, contentez-vous de corriger ou de faire remarquer un seul défaut à la fois, remettant à plus tard vos observations sur d'autres points.

SECONDE ANNÉE.

Leçons, deux heures par semaine. Quatre leçons d'une demie-heure chacune. Les élèves dessinent sur l'ardoise et sur le tableau noir; le maître dessine sur le tableau noir. Cartes-modèles pour chaque élève.

Sujets des leçons.—1o. On dessine, d'après le tableau noir, des lignes droites et des lignes courbes combinées. 2o. Dessin de dictée. 3o. Dessin de mémoire. 4o. Composition, ou dessin d'invention. Une leçon par semaine dans chaque division.

1o. Dessin a main-levée.—Explication des lignes courbes; courbe simple décrite d'un point comme centre et faisant, par conséquent, partie

d'un cercle ; courbe composée décrite de plusieurs points comme centres, telle que la doucine ou ligne de beauté. Dessin et explication du cercle, de ses parties et de ses divisions. Explication de l'ellipse et de l'ovale. Polygones réguliers et irréguliers. Combinaisons des lignes courbes et des lignes droites pour former des figures géométriques, comme des demi-cercles sur les côtés d'un triangle équilatéral ou sur ceux d'un carré. Formes de certains objets tels qu'un cerf-volant, une toupie, un œuf, un coquetier, des moulures, ou des bordures représentées au moyen de courbes simples et de lignes droites. Vases, tasses, cruches, verres, pots, rosaces et répétitions radiées. Courbes simples et composées en disposition symétrique sur les côtés opposés d'une ligne droite ou d'un axe. Objets et patrons ordinaires dessinés d'après le tableau noir. Les mêmes objets dessinés d'après les cartes-modèles. Agrandissement (d'après les cartes) et réduction (d'après le tableau noir) des dimensions expliquées et illustrées. Dessin et répétition des formes de feuilles, boutons et fleurs de convention sur des lignes verticales ou sur des lignes horizontales, ou en forme de rosaces autour d'un centre. Courbes composées dans les contours de cruches, vases, etc. Viser à l'aisance et à la rapidité dans le travail. Expliquer et illustrer par des exemples les tangentes avec les courbes, et les courbes avec les lignes droites.

Dessin de dictée.—Dessiner, à la dictée, des polygones réguliers, le cercle et ses différentes parties suivant des dimensions données, sans copies et sans l'aide du maître au tableau, excepté pour corriger les erreurs quand la leçon est finie. De temps à autre, tracer, à main-levée, des lignes de longueurs déterminées, et des formes régulières de dimensions données, et vérifier au moyen de la règle et de l'échelle. D'autres fois, faire le même travail en se servant de la règle et de l'échelle. Comparaison et analyse des formes géométriques,—entre le carré et le rhombe, le parallélogramme et le rhomboïde. Illustration et explication des propositions, en comparant une forme à une autre et les nombres entre eux. Dès les premières leçons, dicter à toute la classe une forme simple, par degrés, et la dessiner sur le tableau, à mesure que la description progresse, du commencement à la fin. Lorsque la leçon est terminée, examiner et corriger le travail des élèves, mais à la fin de la leçon seulement, ou au plus deux fois durant la leçon. Enseigner à économiser le temps en travaillant avec la règle et l'échelle.

3o. Dessin de mémoire.—Exercices déjà traités sous le titre de dessin à main-levée, dessin de dictée et dessin de composition. Grouper les définitions géométriques, comme les trois positions d'une ligne droite, trois triangles, quatre figures à quatre côtés, le cercle et ses diverses parties ; ou un patron dans lequel on a introduit le cercle ou une de ses parties, l'ovale, ou l'ellipse (le citron) ; ou encore un autre patron composé entièrement de lignes droites. Des vases simples, dont le dessin a préalablement été fait sur le tableau noir, et des rosaces dans lesquelles la répétition est simple, sont de bons exemples pour le dessin de mémoire, attendu

que l'élément de répétition est facile à retenir et que celle-ci remplit l'espace donné. Afin d'exercer la mémoire de l'élève, faites dessiner plusieurs fois de mémoire les mêmes objets. Rafraîchissez sa mémoire en traçant la leçon sur le tableau, corrigeant les fautes de la leçon précédente, avant de répéter la même leçon. Dessinez sur le tableau le contour de quelques formes simples, celles d'une feuille, d'un citron, d'une pomme, par exemple, et laissez les élèves les examiner pendant une semaine avant de les leur faire dessiner de mémoire. Lorsque le temps de la leçon est arrivé, couvrez le dessin, et demandez à toute la classe de faire des croquis afin de voir combien il se trouve d'enfants qui ont pu retenir la forme indiquée au tableau. Ceci fait, découvrez le dessin, et que chaque élève examine et corrige d'après l'original. Variez le mode et le sujet des exercices de mémoire.

4o. Composition, ou Dessin d'invention.—Formes géométriques dans lesquelles les lignes courbes paraissent seules, comme dans le cercle, ou mêlées à des lignes droites, comme dans les quatre-feuilles ou les trèfles sur les côtés d'un carré ou d'un triangle dont le contour détermine la forme dans lequel le dessin est circonscrit ; ou encore l'hexagone ou l'octogone sans détails curvilignes. Employez, comme motifs, des feuilles de plantes, ou des feuilles et des fleurs épanouies répétées, autour du centre de la forme choisie, un nombre de fois pair. Prendre toutes les dimensions à l'échelle, et tracer toutes les lignes droites à la règle. Donner comme motifs de dessin les feuilles les plus simples, telle que celle du trèfle en forme de cœur, des feuilles, des boutons, ou des fleurs, et indiquer comment les placer dans la forme choisie. Il faut que le maître aide beaucoup l'élève, et il doit le faire avec l'espérance qu'il l'intéressera, gagnera sa confiance et fera naître l'amour de la composition. A certains temps convenables de l'année, le maître se procurera des feuilles et des fleurs naturelles, les placera dans des figures géométriques de manière à les remplir, ces figures ayant préalablement été tracées sur le tableau noir. Epingler les feuilles et les fleurs sur le tableau, ou les y faire adhérer au moyen de mucilage.

Remarques générales a propos du Dessin sur l'ardoise de la première et de la seconde années du cours primaire.

L'enseignement du dessin dans les basses classes des écoles primaires a pour but de réveiller la pensée, de faire naître les idées de la forme ; d'apprendre à connaître les noms dont on se sert pour décrire et désigner les lignes et les figures ; d'initier à l'alphabet et au vocabulaire du langage de la forme ; et, je ne saurais trop le répéter, il ne faut pas, en général, s'attendre à une grande habileté d'exécution et à des connaissances bien exactes de la part de l'élève. Il n'est point bon de forcer trop les élèves à tracer des lignes d'une grande pureté ou des figures très-parfaites seulement par le moyen du dessin à main-levée. Il faut, cependant, dans

les leçons de dictée et de mémoire, leur apprendre à tracer avec la règle une bonne ligne droite ; et on s'apercevra que l'éducation de l'œil et celle de la main obtenues de cette manière serviront beaucoup au dessin à main-levée. Faites tracer des lignes régulières, peu importe qu'elles soient faibles ou fortes. On juge de la qualité d'un dessin plutôt par la manière dont il fait ressortir la vérité d'une définition ou celle d'une forme que par le fini et l'élégance de la représentation qui, à ce point, est d'une importance secondaire. A cette période, on enseigne le dessin pour donner des connaissances aux enfants.

On doit enseigner les définitions géométriques en les représentant par le dessin et non en s'efforçant de confier à la mémoire les mots qui servent à les décrire. L'idée exacte d'une ligne ou celle d'une forme (comme, par exemple, d'une ligne oblique ou d'un carré) doit venir, dans l'enseignement, aussi bien de ce qu'elle n'est pas que de ce qu'elle est, le dessin se servant de l'œil pour arriver à l'intelligence, comme dans le dessin d'après l'objet. Vient, ensuite, le dessin de la forme, puis les mots qui l'expriment. Une définition traduite en mots est le reflet de l'image qui existe dans l'esprit de l'enfant, mais les paroles ne sauront jamais remplacer cette image. Le savoir se prouve par le dessin.

Dans la composition et le dessin d'invention, il faut donner à l'élève une certaine somme de jouissance et une complète latitude ; il faut stimuler son courage et l'aider d'une manière généreuse, ne jamais le blâmer. Si vous corrigez son ouvrage, que ce soit par exception et non trop souvent. N'oubliez pas que l'étude a pour but de préparer ses facultés et de les faire naître sans effort, et non de les soumettre à un exercice pénible, ce qui aura lieu plus tard.

Il faut faire attention à la manière dont les élèves se tiennent lorsqu'ils dessinent, à celle dont ils saisissent leur crayon, quoiqu'il n'y ait cependant aucune position prescrite d'une façon absolue ou qui convienne à tous. Qu'on les laisse libres de tourner l'ardoise comme ils l'entendent ; qu'on les engage même à le faire, afin qu'ils prennent la position la plus facile pour dessiner chaque partie d'une leçon. Il ne faut point que le crayon soit plus court que la paume et les doigts de la main de l'élève : la pointe doit toujours en être très-fine afin que l'œil puisse en suivre la trace pendant le travail. Afin que la tête soit plus libre et que l'œil puisse tout embrasser d'un regard, il doit y avoir un pied de distance entre l'ardoise et la tête de l'élève.

Si la figure que l'on se propose de dessiner est symétrique, il faut d'abord tracer la ligne verticale du centre, et, règle générale, tracer ensuite les lignes les plus longues et les plus importantes au point de vue de la construction, et, finalement, celles qui déterminent la forme. Tout dessin doit avoir au moins quatre ou six pouces de hauteur ou de largeur, et doit être aussi grand que l'ardoise le permettra. Il ne faut pas oublier que la moyenne de l'âge et de l'intelligence des classes varie suivant les individus dans chaque classe, selon les occasions et les circonstances. Il faut

donc que le maître arrête un programme qui convienne aux classes aussi bien qu'aux individus qui les composent, qu'il s'efforce d'atteindre le but proposé, dût-il n'y pas réussir. Il ne faut pas oublier que l'on enseigne le dessin aux enfants en si bas âge dans le but de les instruire en faisant appel à leurs sens qui sont chez eux aussi bien développés que chez les personnes plus âgées, et non dans celui d'obtenir d'eux cette adresse et cette exactitude qui sont du ressort des facultés élevées de la perception et du raisonnement. Pour que le dessin soit profitable, il faut le mettre, dans les cours primaires, sur le même pied, quant à l'exécution, que la lecture et l'écriture. Quant au temps à consacrer à cette matière, il devrait être le même que pour la numération et les premières leçons d'arithmétique. On apprend les noms des lettres de l'alphabet et ceux des nombres, et on les distingue en en reproduisant la forme, *quelque part.* Il doit en être de même de la lecture et de l'écriture, et c'est à l'école primaire que ce travail se fait ordinairement. La même chose a lieu à propos des éléments ou de l'alphabet du dessin, de la ligne droite et de la ligne courbe et des noms qu'on leur donne, soit lorsqu'elles sont seules, soit lorsqu'elles sont combinées. Il ne faut jamais démoraliser l'élève : au contraire, on doit l'encourager, l'aider, le mettre à l'aise, et faire naître chez lui le désir de connaître davantage et de jouir à un plus haut degré du fruit de ses études. Il doit en être comme des enfants auxquels on raconterait une histoire remplie d'intérêt et qui, à mesure qu'elle se déroule, seraient de plus en plus anxieux de la voir se continuer afin d'en connaître le dénoument, plutôt que de la voir arrêtée au milieu ou interrompue au moment le plus intéressant.

TROISIÈME ANNÉE.

Deux heures par semaine. Quatre leçons d'une demie-heure chacune. Les élèves dessinent sur le papier et sur le tableau noir ; le maître dessine sur le tableau noir.

Sujets des leçons.—1. Dessin à main-levée d'après les copies de figures composées de lignes droites pendant la première moitié de l'année. 2. Dessin de dictée. 3. Dessin de mémoire. 4. Composition, ou dessin d'invention.

1o. Dessin a main-levée.—Les élèves commencent à dessiner sur le papier, et apprennent à se servir du crayon et de gomme à effacer. Revue des ouvrages exécutés la première année sur l'ardoise, d'abord les définitions et les figures composées de lignes droites, puis les exercices des lignes courbes de seconde année sur l'ardoise. Evitez de donner des exercices nouveaux qui n'ont pas été dessinés déjà : il suffit, pour le présent, d'apprendre à l'élève à se servir du papier, du crayon et de la gomme. En esquissant, il faut tenir le crayon d'une manière aisée, et la ligne doit d'abord être très-peu prononcée. Lorsqu'on achève le dessin, il faut tenir le crayon droit et d'une main ferme, et la ligne doit être bien distincte. Servez-vous peu de la gomme. Il faut aussi s'efforcer de tracer les lignes

d'une manière régulière quant au ton et à l'épaisseur, ne point les faire trop fortes cependant. En ce genre de dessin, il ne faut pas se servir de la règle : tout doit être dessiné à main-levée : mais vérifiez tout le travail avant de le terminer. Recourez aux sujets et aux avis donnés pour les deux premières années du cours. Ajoutez à ceux-ci le bouton et la fleur de lotus de forme égyptienne.

2o. Dessin de dictée.—Esquissez d'abord, d'après une description de vive voix, les exercices de la ligne droite, puis ceux dans lesquels les courbes simples se combinent avec les droites. Le maître trace ensuite au tableau, et, avant de finir, l'élève corrige son ouvrage, s'il est nécessaire, d'après ce qu'il a compris du maître. Lorsque le sujet est simple, que l'un des élèves dessine au tableau, et que les autres fassent la critique de son travail à mesure qu'il avance. Expliquez, par des exemples, les dimensions de la base et de la hauteur d'une courbe simple, et montrez quel effet se produit quand on change l'un des caractères sans modifier l'autre en même temps.

3o. Dessin de mémoire.—Dans certains cas, le maître énoncera le sujet dont toute la classe aura à s'occuper ; dans d'autres, chaque élève devra dessiner lui-même ce dont il se souvient le mieux des exercices précédents. Suivez les préceptes donnés pour la première et la seconde années, quant au sujet et à la méthode, la répétition sur le papier étant le seul travail nouveau.

4o. Composition ou dessin d'invention.—Le maître doit choisir, comme motifs, des feuilles et des fleurs vues de face pour en remplir des formes géométriques simples, tels qu'un triangle, un carré, un cercle ou un parallélogramme. L'unité de série ou de répétition devra être reproduite autour d'un centre, ou sur une ligne ou un axe horizontaux ou verticaux. Ne vous attendez pas à autre chose qu'à des productions enfantines et contentez-vous-en.

Remarques Générales.

La principale tâche à accomplir dans le cours de cette année consiste à fixer et à rafraîchir dans l'esprit et la mémoire, par un sérieux examen, et en se servant de moyens nouveaux,—le crayon et le papier,—ce que l'on a appris dans les classes précédentes et dont une partie a pu s'oublier. On commence, de plus, à pratiquer le dessin sur le papier. Sous plusieurs rapports, ce travail diffère du dessin sur l'ardoise et exige que l'on porte plus d'attention aux élèves durant la classe. A propos des méthodes suivies pour esquisser au crayon, on peut dire qu'il y a, entre apprendre à dessiner et apprendre à écrire, la différence suivante :—dans l'écriture, on enseigne à l'élève à faire la meilleure copie possible d'une lettre donnée et à n'y apporter aucun changement, puis à continuer à en faire d'autres en plus ou moins grand nombre avec de nouvelles observations jusqu'à ce que l'amélioration se manifeste. Dans le dessin, au contraire, quand l'élève

trace une mauvaise ligne ou une figure défectueuse, on ne lui permet pas de les conserver et de continuer à en faire d'autres semblables, mais on lui apprend à corriger la ligne imparfaite et de cette manière à l'améliorer; de telle sorte que quand il fait un nouveau tracé, il a, pour point de départ, un travail corrigé. Si le maître peut saisir cette différence, il s'apercevra que la première esquisse d'un dessin doit être faite avec des lignes légères, plus faciles à corriger si elles présentent quelque défaut, et il verra aussi qu'il n'est point sage, comme matière d'enseignement, de défendre aux élèves l'usage de la gomme pour corriger leur travail, que cette défense est même une cruauté exercée à l'égard d'un bon nombre. Les crayons portant la marque H H H ou même H H sont trop durs pour les enfants: ceux qui sont marqués H ou F sont ordinairement assez durs. Les crayons noirs en usage développent la délicatesse de touche. On peut retourner le cahier et le placer dans la position la plus convenable pour dessiner une partie quelconque de l'exercice.

Les exemples que l'on trouve dans les cahiers n'ont point pour but de dispenser le maître des explications au tableau, non plus d'expliquer les principes et de faire voir les erreurs d'exécution, mais simplement de mettre devant les yeux de l'élève des modèles parfaits d'après lesquels il doit travailler, des modèles qu'il puisse apercevoir à une distance convenable de l'œil. Cela est impossible quand on se sert du tableau seul; car il n'y a qu'un nombre restreint d'élèves qui puissent véritablement voir ces exemples au tableau, et peu de maîtres ayant des classes nombreuses ont un temps suffisant pour faire, sur le tableau, des dessins assez parfaits pour servir de modèles, sans négliger les corrections individuelles dont les élèves ont eux-mêmes besoin dans leur travail. Des esquisses improvisées très à la hâte sur le tableau suffisent pour démontrer les principes: c'est de cette manière qu'Agassiz procédait, non pour enseigner le dessin, mais pour expliquer le *sujet* représenté par le dessin. Aucun artiste capable de produire un dessin de mérite ne perdra jamais son temps à le tracer sur un tableau noir. Les faiseurs de caricatures et les instituteurs seuls se servent du tableau à propos, les premiers par amusement, les seconds pour expliquer les principes au moyen de diagrammes faits à la hâte.

QUATRIÈME ANNÉE.

Une heure et demie par semaine. Deux leçons de trois-quarts d'heure chacune. Les élèves dessinent sur le papier et sur le tableau noir; le maître dessine sur le tableau noir.

Sujets des leçons.—1. Dessin à main-levée d'après le modèle. 2. Dessin de dictée. 3. Dessin de mémoire. 4. Composition ou dessin d'invention.

1o. DESSIN A MAIN-LEVÉE.—Dessin sur papier continué. Courbes abstraites sur une grande échelle. Spirale. Polygones irréguliers, comme à cinq ou sept côtés. Etude du dessin progressif, savoir: 1. lignes de construction; 2. esquisse de la forme; 3. effacer les lignes de construction, et

finir le dessin. Détails simples d'ornement historique, comme les moulures grecques, etc. Distribution du dessin. Proportion résultant de la subdivision de l'axe ou ligne principale. [" Tout et chaque détail parti-" culier doit être un multiple de quelqu'unité simple."—*Owen Jones.*] Répétition des parties telles qu'indiquées dans les moulures et les rosaces. Base géométrique des formes irrégulières et construction géométrique d'objets, tels que vases, pots de diverses formes, etc. Exemples de la répétition verticale, horizontale et centrale dans les moulures et les rosaces. Expliquer la signification des dessins à deux dimensions, en longueur et largeur seulement, et de ceux à trois dimensions dans les solides, comprenant l'épaisseur ajoutée aux deux autres.

2o. Dictée.—Explication continuée de la base et de la hauteur des courbes simples, et exercices abrégés servant à illustrer les noms employés. Influence des courbes composées dans les profils et les contours des objets. Description des courbes composées par rapport à la proportion des bases et des hauteurs. Changement de direction des courbes par rapport à une ligne droite. Le maître décrira avec soin l'amalgame des courbes avec les droites afin d'obtenir des figures géométriques régulières que l'élève dessinera d'après la description orale.

3o. Mémoire.—Exercer la mémoire de l'élève en ajoutant des figures irrégulières, mais simples, à des figures géométriques régulières, telles que des rosaces dans un carré ou dans un cercle. Dessin de mémoire des ouvrages de l'élève même. Repasser, de temps à autre, une série de définitions géométriques, tels que les triangles, les quadrilatères, les polygones, le cercle et ses différentes parties, l'ovale, l'ellipse et la spirale. Variez, quelque fois, les exercices : d'autres fois, répétez-les simplement.

4. Composition.—Influence des centres géométriques dans les rosaces, la ligne régulière faisant contraste avec la courbe irrégulière. Simplicité d'unité requise dans la composition. Evitez les petits détails dans l'unité. Si vous choisissez des feuilles pour sujets, qu'elles puissent, par leurs formes, remplir les figures géométriques destinées à les recevoir, sans qu'il reste trop de blanc. Servez-vous de papier transparent pour répéter l'unité de composition. On devra régler et mesurer avec soin les figures géométriques qui devront renfermer les dessins ; on en fera de même des subdivisions de ces figures. Enseignez à l'élève la meilleure manière de tenir la règle et le crayon quand il trace entre deux points, ou en passant entre deux points donnés.

CINQUIÈME ANNÉE.

Une heure et demie par semaine. Deux leçons de trois-quarts d'heure chacune. Les élèves dessinent sur le papier et sur le tableau noir ; le maître dessine sur le tableau noir.

Sujets des leçons.—1. Dessin à main-levée d'après le modèle. 2. Dessin de dictée et composition ou dessin d'invention. 3. Dessin de mémoire. 4. Modèles et objets d'après la copie et d'après l'objet.

1. Dessin a main-levée.—Droites et courbes combinées en ornement. Influence du nombre dans les rosaces,—trois, quatre, cinq, six, huit. Entre-lacs,—cercle et triangle. Application des courbes d'un genre plus relevé, — l'ovoïde dans les objets, la spirale dans les enroulements. Formes naturelles traitées d'une manière conventionnelle pour le dessin de composition. Feuilles d'après le modèle dessinées d'après nature, et traitées ensuite d'une manière conventionnelle. Feuilles simples et composées. Demi-tons obtenus au moyen de lignes parallèles pour distinguer la forme sur le fond du dessin. Equilibrer les parties inégales, comme deux côtés non-symétriques d'une feuille naturelle ou de la spirale. Détails d'ornements historiques, moulures romaines, tels que l'échine, le guillochis, etc. Faire voir la distinction entre la symétrie et l'équilibre.

2. Dictée et composition.—Dicter les lignes géométriques déterminant les espaces à remplir, et, pour cela, faire connaître leur grandeur et mesurer à l'échelle. Les unités de dessin seront des feuilles de convention préalablement dessinées dans les exercises à main-levée. On emploiera les demi-tons dans la composition : 1o. Sur le fond du dessin, et 2o. sur l'ornement lui-même. Le contour des figures se composera de droites et de courbes combinées ou de carrés et de triangles doubles. L'ornement occupera les deux tiers ou les trois-quarts de la surface des figures, et le fond du dessin prendra le reste.

3. Mémoire.—Dessinez de mémoire une moitié d'une feuille naturelle et son pendant d'une manière conventionnelle pour faire comprendre à l'élève ce que l'on entend par mode de convention. Reproduire une composition d'après l'objet et une composition originale dessinées les années précédentes. Autres sujets choisis.

4. Modèles et objets d'après copies.—Expliquer le dessin qui représente les trois dimensions en longueur, largeur et épaisseur. Dessin d'après le modèle, perspective à main-levée. Ellipses et leur caractère dépendant de la proportion des deux axes. Le cercle sous ses trois aspects: (1) le cercle vu perpendiculairement au plan sur lequel il repose ; (2) la ligne droite vue horizontalement ; (3) l'ellipse vue obliquement à son plan. Solides géométriques illustrant le cercle et l'ellipse, la sphère, le cône et le cylindre. Solides géométriques réguliers servant de bases aux objets ordinaires. Symétrie de tous les objets fabriqués sur un disque de potier, ou faits au tour, dans quelque position qu'ils se pré-

sentent, l'axe de l'objet étant la ligne centrale de la symétrie. Tangentes par rapport aux courbes, comme dans les éléments du cône et du cylindre par rapport aux bases. Enseignez les noms et les définitions des solides géométriques simples, tels que le cône, la sphère, le cube, le prisme, la pyramide, etc. Dessinez, d'après nature, une orange, un citron, un œuf, une patate, une pomme.

SIXIÈME ANNÉE.

Une heure et demie par semaine. Deux leçons de trois-quarts d'heure chacune. Les élèves dessinent sur le papier et sur le tableau noir; le maître dessine sur le tableau noir.

Sujets des leçons.—1. Dessin à main-levée d'après le modèle. 2. Dictée, mémoire et composition. 3. Dessin de modèles et d'objets d'après la copie et d'après le solide. 4. Dessin des surfaces géométriques à l'aide d'instruments.

1o. Dessin a main-levée.—Les leçons comprennent le calque et le transfert des unités et leur répétition, comme dans le dessin de composition. Usage approprié et économique du papier à calquer. Dessin de détails d'ornements historiques sur une grande échelle. Fleurs naturelles dessinées d'après le modèle, et feuilles et fleurs traitées d'une manière conventionnelle pour l'ornement. Formes de fleurs pour rosaces. Enroulement illustré de nouveau en traitant la spirale d'une manière ornementale. Feuilles naturelles dessinées d'après le modèle,—les formes les plus simples de plantes, d'arbustes, ou feuilles d'arbres. Détails d'ornement historique, byzantin ou mauresque. S'appliquer à effacer, d'une manière parfaite, les lignes de construction, et à tracer uniformément les lignes finales du dessin.

2o. Dictée, mémoire et composition.—Les exercices de la composition comprendront l'enseignement des trois branches suivantes, savoir :—la mémoire, la dictée et l'arrangement ou composition. Les élèves dessineront, de mémoire, l'unité d'une fleur ou d'une feuille, et, d'après la dictée, la surface qui doit la recevoir. Placez une portion de l'unité dans une section de la surface à remplir, et mettez en pratique le calque et le transfert en reproduisant l'unité et en remplissant l'espace avec exactitude. Faites usage des demi-tons. Dessinez d'après dictée un ou plusieurs solides, et dessinez-en un de mémoire. La première partie des exercices du dessin de mémoire et du dessin de dictée consiste à définir les solides que l'on va dessiner, et à démontrer la définition en faisant improviser des esquisses par les élèves.

3o. Dessin d'après le modèle et d'après l'objet.—Pratique continuée du cône et du cylindre avec axe oblique. Objets basés sur ces solides, debout, avec axe vertical; les mêmes objets couchés, avec axe oblique. Comparaison des vues géométriques et des vues en perspective des mêmes objets. Explication des termes "plan" et "élévation" appliqués aux

objets ordinaires. Changement d'aspect que les objets subissent en changeant de position, l'œil lui-même étant fixe, ou lorsque l'objet est fixe et que l'œil change de position. Dessinez un vase, une coupe, un seau, un bol, dans une position inclinée, quelques-uns de ces objets placés de manière qu'on puisse en apercevoir l'intérieur, d'autres avec le haut caché et invisible à l'œil, le fond seul paraissant. Faites voir comment le dessin d'un solide reproduit trois dimensions,—longueur, largeur et épaisseur.

4. Dessin géométrique.—Usage de la règle et de l'échelle pour les mesurages exacts. Usage du compas et véritable manière de le tenir en travaillant. Définitions des lignes, angles et figures dessinés. Problèmes de construction. Division des lignes. Construction des figures simples, tels que les triangles, le carré, le rectangle. Usage du compas et de la règle pour faire des figures pour la composition. Expliquez de quelle utilité sont les instruments employés dans le dessin pour obtenir un travail exact et épargner du temps. Comparez l'ouvrage fait au moyen d'instruments avec celui qui résulte du dessin à main-levée. Faites voir ce que l'on peut et ce que l'on ne peut pas accomplir avec la règle et le compas en dessinant; combien il faut compter sur l'œil et la main dans les cas où les instruments ne peuvent être d'aucun secours, et combien aussi on peut les aider en recourant à l'exactitude mécanique dont ils sont incapables. Faites voir la distinction entre l'usage approprié et l'emploi intempestif des moyens mécaniques dans la pratique du dessin; et, en signalant la valeur de l'un et de l'autre, apprenez à l'élève à ne point tenter l'impossible dans l'un ou l'autre cas isolément. A propos de l'emploi du dessin dans l'industrie appliquée, montrez où l'ouvrier adroit se sert d'instruments de précision afin de produire un ouvrage solide et inspirant confiance; dans quel cas, comptant sur une ressource qui n'est nullement secondée par les instruments, le dessinateur, le compositeur ou l'artiste n'ont à leur service que la facilité de la main, l'habileté à créer de belles formes, et l'originalité dans la composition. Donnez, sur ces différents points, des idées générales correctes, et enseignez, de cette manière, quand on peut faire usage des moyens mécaniques et quand il faut éviter d'y avoir recours. Pour être utile à tous, soit à la boutique, au bureau, à l'atelier, ou à la chambre de composition, il faut que le dessin que l'on enseigne dans les écoles publiques soit pratique; il faut qu'il embrasse toutes les branches en usage dans l'industrie d'utilité et qui valent la peine qu'on les enseigne. Il faut, à l'école, enseigner les choses comme elles se pratiquent tous les jours. Apprenez à l'élève à affiler son crayon pour dessiner avec les instruments, à le tailler en pointe fine; à tenir le crayon presque verticalement,—pas aussi couché que dans le dessin à main-levée. Importance de la finesse de la pointe du crayon dans l'intersection des arcs. Tracer des lignes à la règle à travers les points d'intersection. Différence d'intensité entre les lignes d'ébauche et celles du fini du dessin. Appuyer sur le centre d'un arc en traçant la courbe et

aisance à se servir de la tige du compas contenant le crayon. Changer la position des problèmes pour faire voir que leur solution ne dépend pas de leur position. Exercices propres à illustrer l'usage pratique des problèmes de construction élémentaire du dessin. Observations générales touchant l'influence des formes géométriques dans les arts d'utilité, en architecture, composition, arpentage, construction des ponts et des machines. Dites quelle satisfaction, quelle sûreté et quelle protection une véritable connaissance de la science nous procure, jusqu'à quel degré l'acquisition de cette connaissance mène à ce résultat, quel développement heureux elle amène, par le secours du dessin, surtout du dessin scientifique dont la géométrie est la base. Rendez le dessin géométrique intéressant en le traitant comme le symbole et la manifestation des idées qui se rattachent à sa mise en pratique et à sa valeur, et faites ainsi naître l'amour et le désir de l'exactitude dans le travail.

SEPTIÈME ANNÉE.

Une heure et demie par semaine. Deux leçons de trois-quarts d'heure chacune. Les élèves dessinent sur le papier et sur le tableau noir; le maître dessine sur le tableau noir.

Sujets des leçons.—1. Dessin à main-levée d'après le modèle. 2. Dessin de dictée, de mémoire, et composition ou dessin d'invention. 3. Modèles et objets d'après la copie et d'après le solide. 4. Dessin des surfaces géométriques avec le compas.

1o. DESSIN A MAIN-LEVÉE.—Dessin de détails en grand. Ornement composé de figures non-symétriques. Equilibre des parties dissemblables. Finesse de la courbe, et réunion, à la tangente, de grandes et de petites courbes. Epaisseur uniforme de la ligne. Détails d'ornements historiques, mauresques ou gothiques. Comparez les caractères d'un style esthétique et ceux d'un style symbolique. Exigez que les esquisses des figures soient faites sur des lignes de construction augmentées ou diminuées d'après le modèle sans enseignement détaillé de la part du maître. Habituez l'élève à travailler en observant le modèle sans recourir sans cesse aux avis du maître. Apprenez-lui à avoir confiance en lui-même, et, quand il rencontre des difficultés, à retomber quelque fois sur ses propres forces.

2o. DICTÉE, MÉMOIRE ET COMPOSITION.—Dictez les formes géométriques qui doivent contenir la composition à dessiner avec la règle et le compas, et leur subdivision en parties égales ou unités de surface. Demandez aux élèves d'apporter à l'école, à certaines saisons, des fleurs naturelles pour les convertir en fleurs de convention applicables à la composition. Faites voir le contraste entre les lignes géométriques et les lignes non-géométriques dans la composition, les premières dans les centres et les contours des rosaces, les secondes dans le dessin de l'unité ou dans les feuilles détachées. Servez-vous de feuilles de plusieurs dimensions, et de fleurs vues

de face et de côté. Décrivez un solide géométrique ; donnez-en un comme sujet de dessin de mémoire ; chaque sujet devra être d'abord défini par toute la classe, soit oralement, soit par une esquisse, ou des deux manières à la fois.

3o. MODÈLES ET OBJETS.—Commencez à dessiner les solides et les objets rectangles, comme le cube, le parallélipipède, des boîtes, degrés, etc. Convergence des lignes parallèles fuyantes,—trois vues d'un cube indiquant la perspective parallèle, angulaire et oblique appliquée au dessin d'après le modèle. Solides au-dessus et au-dessous du niveau de l'œil, pyramide et prisme rectangulaires. Manière de trouver les centres de perspective des figures géométriques régulières. Sujets,—encadrements carrés et triangulaires, pyramide et prisme à six côtés, prisme triangulaire, livre, plinthe rectangle et plinthe hexagone.

4o. DESSIN GÉOMÉTRIQUE.—Problèmes explicatifs des angles. Angles divisés en deux parties. Angles droits divisés en trois parties. Exercices sur problèmes pour remplir des surfaces, tels que le triangle équilatéral et le carré, au moyen de cercles et d'arcs de cercles. Inscrire des figures dans leurs analogues et en faire la description. Problèmes spéciaux touchant les polygones et manière de les construire et de les diviser. Cercles passant par des points donnés ou touchant à des lignes données. Figures complexes composées de courbes et de droites combinées. Exactitude plus précise dans le travail. A propos de l'enseignement par classe, revoir et répéter ce qui a déjà été dit sous le titre de suggestions pour la troisième année du cours.

HUITIÈME ANNÉE.

Une heure et demie par semaine. Deux leçons de trois-quarts d'heure chacune. Les élèves dessinent sur le papier et le tableau noir ; le maître dessine sur le tableau noir.

Sujets des leçons.—1. Dessin à main-levée d'après le modèle. 2. Dictée, mémoire et composition ou dessin d'invention. 3. Modèles et objets d'après la copie et d'après le solide. 4. Dessin de surfaces géométriques avec le compas.

1o. DESSIN A MAIN-LEVÉE.—Illustrer la volute appliquée à l'ornement historique. Détails de style gothique et formes typiques de style grec. Comparez l'ornement symbolique et esthétique au moyen d'exemples pris dans les deux styles. En interrogeant les élèves touchant les exercices précédents dans ces styles, efforcez-vous de tenir toujours le sujet frais dans leur mémoire et de piquer leur intérêt. Faites allusion à ces styles et expliquez-en les noms : donnez des détails sur l'histoire ou l'art des peuples qui les ont vu fleurir. Les exercices de dessin devront faire ressortir la finesse de la ligne courbe et la délicatesse du sentiment. S'habituer à économiser le temps en dessinant rapidement et avec une plus grande exactitude.

2o. DICTÉE, MÉMOIRE ET COMPOSITION.—Dictez un problème de géométrie

Dessin de mémoire d'un solide déjà dessiné. Dessin de mémoire d'une composition faite par l'élève lorsqu'il était dans une classe inférieure. Dictez un solide de dimensions données et dans une position particulière, comme un cylindre sur le côté, ou un groupe de deux objets telle qu'une plinthe carrée supportant un cône. Dans la composition, dessinez la forme naturelle d'une feuille, d'une fleur et d'un fruit, et traitez ces objets d'une manière conventionnelle. Employez-les comme sujets, et, après les avoir fidèlement reproduits par le calque et le transfert, essayez de remplir la surface ornée. Faites voir l'effet produit par des lignes d'encadrement doubles, parallèles l'une à l'autre, et l'une plus forte que l'autre, pour former le cadre du dessin.

3o. Modèles et objets.—Dessiner alternativement les formes cylindriques et les objets qui en découlent, ainsi que les solides rectangles et les formes qui leur ressemblent. Vase avec axe oblique. Chaise et table en perspective angulaire. Livre ouvert, plus bas que l'œil. Pile de livres avec l'angle plus rapproché de l'œil. Indiquez la nuance et l'ombre au moyen d'une demi-teinte. Ne point croiser les lignes. Les exercices d'après l'objet devront comprendre les solides géométriques au-dessus et au-dessous de l'œil. Sujets,—une croix, un cadre hexagone, et toutes autres formes qui se présenteront. Dessinez un objet qui sera partie plus haut que l'œil, partie de niveau avec lui et partie plus bas, pour faire voir la direction des lignes horizontales dans chaque position.

4o. Dessin géométrique.—Construction de polygones sur des bases et dans des cercles donnés. Inscrire des figures dans d'autres figures ou les tracer autour de celles-ci. Dessin géométrique pour remplir des surfaces. Exercices sur des problèmes. Formes géométriques dans l'ornement, comme dans la sculpture découpée en dentelle, les tapisseries damassées, l'ornement de formes de construction. Les formes géométriques que la construction scientifique revêt, comme dans les toits, les ponts, etc. Construction de l'ellipse, de l'ovale, de la spirale, des courbes d'un genre plus élevé et de l'usage auquel ils servent.

NEUVIÈME ANNÉE.

Une heure et demie par semaine. Deux leçons de trois-quarts d'heure chacune. Les élèves dessinent sur le papier et sur le tableau noir ; le maître dessine sur le tableau noir.

Sujets des leçons.—1. Analyse à main-levée de l'ornement et de la forme des plantes. 2. Composition appliquée aux surfaces planes. 3. Modèle et objet dessinés d'après le solide. 4. Perspective parallèle et angulaire.

1o. Analyse a main-levée.—Voyez de nouveau et comparez l'ornement historique déjà dessiné : premièrement, celui des trois styles anciens, l'égyptien, le grec et le romain, trois ou quatre exemples sur une page ; secondement, celui des trois styles du moyen-âge, le byzantin, le gothique

et le mauresque, trois dessins, un exemple dans chaque style, sur une page. Pour la forme des plantes, faites une analyse botanique d'une plante qui croît, telle que celle d'une fleur d'après nature; montrez la feuille, le bouton et la fleur naturels, et leur traitement conventionnel pour les fins de la composition. Imitez la nature dans l'arrangement des feuilles sur la tige qui tantôt alternent et tantôt sont vis-à-vis les unes des autres. Servez-vous du crayon ou de la plume et de l'encre pour faire ces études, et indiquez, par le moyen de hachures, le relief ou la ronde-bosse des objets. On peut prendre pour sujets les plantes que l'on rencontre ordinairement dans les classes, ou encore, quand il ne s'en trouve pas dans l'école, on peut emprunter, pour cet exercice, quelques plantes croissant dans des pots. Une partie de la plante, comme une tige ou une branche, assez pour montrer le caractère de la plante et son développement, suffit pour un exercice.

2o. Dessin appliqué.—Mettez en pratique les préceptes déjà énoncés touchant la composition et l'arrangement de la forme en décorant quelqu'objet d'utilité, ayant soin de choisir ceux qui n'ont, pour ornement, aucune forme en relief ou en ronde-bosse, tels que tapisserie, couverts de livres, tuiles à l'encaustique, etc. Comme motifs de composition, empruntez à la plante la forme analysée dans le dessin à main-levée. Si, comme motifs, on se sert d'objets tels que vases ou articles de poterie, on peut employer les moulures et les bordures des anciens styles en bandes horizontales, comme dans les vases étrusques. On peut choisir, comme sujets, des patrons de tuiles ou des dessins de dentelles et d'indiennes, et chaque élève devra choisir lui-même ce qui lui convient. Faire, au moyen de demi-tons de différents degrés, selon le sujet, la distinction entre l'ornement et le fond du dessin. Faire le dessin aussi grand que l'objet qu'il doit représenter, ou simplement reproduire le dessin si l'on choisit une tapisserie, une indienne ou d'autres sujets semblables. On peut s'attendre que chaque élève fera, dans chaque semestre, deux bons dessins, mais on doit en exiger au moins un de chacun des élèves durant ce laps de temps.

3o. Modèles et objets.—Les études dans cette branche seront entièrement d'après le solide. Groupes de deux, trois, ou un plus grand nombre de modèles, tels qu'une plinthe (rectangle, hexagone ou circulaire) un vase ou un pot d'ornement, et un cadre ou anneau, (des cadres carrés, triangulaires, pentagones ou hexagones, ou un cercle); ou groupes se composant d'un cube ou d'un bloc oblong, d'un prisme (triangulaire, rectangle ou hexagone) et une forme cylindrique, comme un cylindre ou un cône, ou un objet ressortant de ces formes. Appliquer une demi-teinte pour simuler un solide ou la bosse. N'essayez point d'ombrer d'une manière soignée. On peut adopter, comme sujets, des feuilles naturelles, des fruits, ou d'autres objets qui se trouvent dans la classe, si chaque élève peut les appercevoir distinctement et à une distance convenable de l'œil. Dessinez plus nettement les parties des objets qui sont plus rapprochées de votre

œil et moins clairement celles qui en sont plus éloignées, afin de produire un effet de rondeur et d'éloignement. La croix double et le squelette d'un cube pour les formes géométriques simples. Avec les modèles, dessinez un objet ordinaire quelconque qui formera groupe avec eux et créera de l'intérêt ou de la variété, ou dessinez quelque bel objet que le maître peut avoir sous la main ou qu'il peut se procurer.

4. PERSPECTIVE PARALLÈLE ET ANGULAIRE.—(*a*) *Perspective parallèle.* Expliquer le phénomène de la perspective en attirant l'attention de l'élève sur les effets frappants de perspective tels qu'apperçus par l'œil, comme dans une rangée de maisons, de réverbères, une vue d'une rue, etc. Manière scientifique de représenter ces effets sur un plan vertical, appelé plan du tableau ou de délinéation. Expliquez ce que veulent dire les expressions "terrain" et "plan du tableau"; les lignes dont on fait usage, "ligne d'horizon," "ligne de direction," "ligne du tableau"; les points tels que "point de vue" ou "centre de vision," "point de fuite," "point de distance," "œil du spectateur", "point de mesurage." Expliquez la différence entre un dessin géométral et une vue en perspective par différentes esquisses, de forme rectangle, d'abord, comme dans une course d'escalier, et, en second lieu, de forme circulaire, comme dans une tasse et une soucoupe, ou par un cube et un cylindre. Donnez des explications sur les *échelles* dont on se sert en perspective, celles d'un demi-pouce, d'un tiers de pouce, d'un quart ou d'un huitième de pouce au pied en grandeur réelle. Enseignez comment trouver le point dit "œil du spectateur" et le point de distance; et à quoi ce dernier sert pour trouver les points de mesurage dans la perspective parallèle; la manière de mesurer la hauteur en perspective des objets sur la ligne verticale. Faites la comparaison entre ce procédé et ce que l'œil voit réellement dans la diminution régulière apparente en hauteur d'une rangée de réverbères qui s'éloignent de l'œil du spectateur. Faire des diagrammes des figures et solides suivants, savoir: le carré, le cube, un bloc oblong (parallélipipède), une pyramide rectangle, une plinthe, un plancher de tuiles carrées, l'intérieur d'une chambre, un prisme et une pyramide hexagones, un prisme triangulaire, 1o. horizontal, 2o. vertical; un cylindre, 1o. l'axe à angles droits avec le tableau, 2o. l'axe parallèle au tableau. Axiomes à démontrer: 1o. les lignes parallèles paraissent, en s'éloignant, converger en un point appelé point de fuite; 2o. les lignes parallèles au tableau n'ont pas de point de fuite; 3o. un cercle vu obliquement à son plan prend la forme d'une ellipse. Usage d'un point de fuite.

(*b*) *Perspective angulaire.*—Usage de deux points de fuite. Manière de trouver les points de fuite des lignes horizontales à un angle quelconque du tableau. Manière de trouver le point de mesurage d'une ligne fuyante à un point quelconque. Enoncez les règles: expliquez-les par des diagrammes; faites-en l'application dans des problèmes de perspective. Répétez et expliquez-les à chaque nouvel exercise. Expliquez com-

ment mesurer la hauteur perspective d'un solide et sur de simples lignes verticales élevées sur un plan horizontal. Tracez une ligne placée sur le plan horizontal dans la perspective et formant un angle avec le tableau ; trouvez son point de fuite et son point principal, l'angle qu'elle décrit avec le tableau, et mesurez-en la longueur. Répétez cet exercise sur des lignes à différents angles. Sujets de diagrammes,—les mêmes que ceux dont on a parlé pour la perspective parallèle, avec variantes propres à illustrer les principes énoncés, et usage de deux points de fuite. Appliquez à certains objets la méthode employée pour obtenir des vues perspectives de solides géométriques réguliers, comme à des tables ou à des chaises de forme simple, à des boîtes ou à des livres, et dessinez-les d'après les dimensions des diagrammes faits à l'échelle. Esquissez à main-levée, sur le tableau noir, tous les objets à dessiner en perspective, et exigez des élèves qu'ils fassent le même travail sur l'ardoise ou sur le papier, aussi à main-levée, avant de jeter le solide ou l'objet en perspective. Faites comprendre clairement et exactement le travail qu'il faut faire avant d'entreprendre de l'exécuter au moyen des règles. Expliquez le caractère des lignes dont on se sert en perspective, et la différence entre les lignes qui servent à faire le travail et celles qui en sont le résultat, entre les lignes d'un dessin mis au net et celles qui doivent disparaître. Usage de la ligne de tableau élevée ; ligne des hauteurs. Appliquez une demi-teinte en lignes parallèles sur l'un des côtés des solides. On placera toujours les solides devant la classe pour les dessiner en perspective ; on verra ainsi quels côtés sont visibles et quels sont cachés, et le dessin traduira ce que l'œil voit et indiquera ce qu'il n'apperçoit pas. Indiquer clairement, par des lettres, les noms des points et des lignes, tels que les points de fuite et les points de mesurage, les lignes d'horizon et celles du tableau, comme on les aura trouvés. Expliquez clairement la distinction entre l'usage des points de fuite et des points de mesurage en en faisant de nouveau l'application sur des problèmes à titres d'exercices. Faire, de temps à autre, des dessins de mémoire pour rendre cette distinction plus frappante. Expliquez souvent la signification du travail à l'échelle. Faites la comparaison entre le dessin géométrique et de perspective, et la grammaire dans l'enseignement du langage,—une grammaire du langage universel et invariable de la forme, qui n'est affectée ni par les lieux, ni par la nationalité, ni par la mutabilité. Il faut avoir des idées générales et exactes avant de pouvoir les exprimer par des lignes. Celui qui pense juste, comme conséquence, dessine bien, et un dessin correct peut induire ceux qui l'examinent à se former des idées justes. En contrôlant la cause, on est sûr du résultat. Dans le domaine de l'art créateur ou de représentation, le phénomène de l'accident n'existe pas.

Remarques Générales.

Dans les notes et les avis relatifs à chaque matière, et pour différentes années de ce cours, j'ai essayé d'être complet lorsque le sujet à traiter a d'abord été soumis ou lorsqu'il devenait à propos de donner des renseignements détaillés. Ainsi, pour le cours primaire et celui de haute éducation, les avis sont plus développés que pour les travaux à faire dans les écoles de grammaire, excepté peut-être pour ceux de la dernière année pendant laquelle on se livre à des études nouvelles qui exigent des explications complètes. Les instituteurs qui auront à suivre ce plan d'enseignement, feraient bien de se rendre familiers avec ses développements, en le voyant opérer dans tous ses degrés depuis le commencement jusqu'à la fin, tels que détaillés dans ce rapport. Il n'est pas nécessaire de répéter, à chaque degré et à chaque classe, ce qui a déjà été dit à propos des classes antérieures et que le maître peut retrouver lui-même pour sa propre classe ; car, quoiqu'il soit difficile d'éviter les redites, comme, par exemple, en faisant la description des examens, etc., je sens bien que plus la répétition se renouvelle, plus l'intérêt diminue.

Dans les basses classes, le dessin a généralement été enseigné d'une manière admirable quand les instituteurs eux-mêmes avaient été formés ; et, dans toutes les branches, excepté peut-être dans celle du dessin d'après l'objet, la plus grande difficulté vient toujours de ce que les maîtres sont trop avancés par rapport à l'élève dont les facultés d'exécution manuelle ne sont pas assez mûries. Le maître ne pardonne pas assez les erreurs d'exécution chez les élèves encore novices ; il ne sait pas assez reconnaître les progrès et les véritables capacités des élèves, ni ce qu'un travail pénible peut avoir fait disparaître de leur esprit ou ce dont il l'aura enrichi. Il ne tient pas non plus assez compte des idées nouvelles que l'étude a fait naître, des horizons nouveaux qu'elle a ouverts, des observations imparfaites et défectueuses qu'elle a corrigées. Au sujet de l'enseignement du dessin élémentaire et de l'emploi convenable des moyens mécaniques, de la vérification et du mesurage dans le dessin à main-levée, il y a tant d'opinions différentes, et il y a un tel besoin de direction, que nous allons nous occuper de ces deux points. On demande fréquemment :—Comment doit-on donner les leçons de dessin ? Voici la réponse à cette question.

Le maître donne à chaque élève un morceau de papier sur lequel ce dernier trace une esquisse du sujet de la leçon, et il doit dicter une figure de géométrie dans laquelle le dessin sera contenu. Il faut, ensuite, dessiner, sur une grande échelle, au tableau noir, le sujet du dessin, consistant en feuilles, ou en feuilles et fleurs. Le maître doit tout expliquer au long, et les élèves doivent copier les formes sur leurs morceaux de papier. Il faut leur permettre d'emporter avec eux ces mémoires, leur demander de faire une composition pendant la semaine suivante et de l'apporter à l'école le jour de la leçon de dessin. Le maître doit examiner ces produc-

tions avec soin, et laisser les élèves qui ont fait de bons morceaux, les coucher sur leurs cahiers. Les travaux mal réussis et qui sont susceptibles de beaucoup d'amélioration en y apportant des changements, doivent être soumis à la critique, et l'élève, sous la direction du maître, doit en faire disparaître les défectuosités. Aussitôt que ces copies corrigées seront aussi parfaites qu'on puisse raisonnablement l'exiger d'un enfant, il faut les reporter dans les cahiers.

Tout instituteur saisira aisément la raison pour laquelle on doit accorder à l'élève une semaine pour réfléchir sur le dessin qu'il doit créer. On n'improvise pas un beau dessin à des heures données : ce travail exige du temps et de la réflexion afin de combiner des idées et faire des expériences, de bâtir un tout complet au moyen d'efforts réitérés et d'observations nouvelles. Tout cela est possible dans le laps d'une semaine, et un travail de ce genre n'est plus une tâche pénible pour l'enfant ; c'est, au contraire, une manière agréable d'employer son temps.

Au risque de tomber dans les redites que j'ai déjà eu l'occasion de déplorer mais, dans l'espérance de mettre finalement au jour quelques idées précises sur un sujet qui n'est pas tout-à-fait nouveau, je vais dire encore quelque chose touchant l'usage de la règle et à propos du mesurage.

Dans le dessin à main-levée, il faut habituer l'élève à tracer des lignes droites sans le secours de la règle, et à décrire des circonférences sans compas ; mais lorsque la main a fait de son mieux sous l'inspiration de l'œil, il faut toujours soumettre son travail à une vérification mécanique, la seule à laquelle on puisse réellement se fier.

Si vous voulez habituer les élèves à travailler avec exactitude, faites-leur toujours corriger leur ouvrage par degrés : ne laissez jamais passer un faux mesurage. Ils apprendront ainsi qu'il ne leur sert de rien de livrer un travail qui devra leur revenir pour le corriger de nouveau. En résultat, les élèves sauront bien vite qu'il leur importe de travailler correctement dès le commencement.

Sous ce rapport, nous devons nous guider beaucoup sur ce que les artistes, les mécaniciens et les dessinateurs de profession font eux-mêmes. Quelqu'exercés que soient leurs yeux, ils ne comptent jamais exclusivement sur eux quand il s'agit d'exprimer une vérité géométrique. Je ne permettrais jamais à un enfant qui pourrait tracer convenablement une ligne droite, de l'indiquer au moyen de la règle avant de la tracer à main-levée ; cependant, j'exigerais toujours que cette ligne fût vérifiée et corrigée afin, qu'en dernier résultat, on eût une ligne réellement droite. Ceci s'applique encore au dessin d'après l'objet. Un bon dessinateur n'a pas besoin de la règle : c'est même pour lui une incommodité ; cela vient de ce qu'il a l'œil assez exercé pour pouvoir s'en rapporter à cet organe dans tous les ouvrages à main-levée. Mais lorsqu'il s'agit d'exactitude parfaite, il est obligé d'y recourir, et de corriger l'imperfection de son travail par une preuve infaillible. Je prétends donc qu'on ne doit pas enlever aux

jeunes enfants ce moyen de vérifier leur ouvrage, puisque les dessinateurs de profession et instruits y ont eux-mêmes recours pour rendre leur propre travail utile à l'industrie.

Les noms des couleurs, leurs caractères premiers et leurs composés formeront le sujet d'un chapitre spécial ; mais on peut à propos en dire quelque chose au sujet des leçons sur la forme.

Les termes couleurs primitives, secondaires et tertiaires, le résultat du mélange des couleurs primitives et secondaires, les noms ordinaires et artistiques donnés aux nuances, aux teintes et aux ombres des trois différents degrés de couleurs, les couleurs et les teintes complémentaires et d'harmonie, ainsi que les renseignements touchant les proportions à observer dans la distribution de la surface pour former un tout agréable à l'œil, sont toutes des choses qu'il faut expliquer, dans toutes les classes, à l'aide de diagrammes.

DIXIÈME ANNÉE.

Deux heures par semaine. Deux leçons d'une heure chacune. Les élèves dessinent sur le papier et sur le tableau noir ; le maître dessine sur le tableau noir et sur le papier.

Sujets des leçons.—1. Perspective parallèle et angulaire. 2. Modèles et objets ombrés d'abord au crayon, puis à l'estompe. 3. Analyse à main-levée de formes de plantes et d'ornement historique. 4. Dessin appliqué.

1o. PERSPECTIVE PARALLÈLE ET ANGULAIRE.—Repassez les principes du dessin de perspective énoncés dans les dernières classes touchant différents objets. Trouvez la distance, à droite ou à gauche du spectateur, et la distance, dans le tableau, de points qui se trouvent sur le plan du terrain. Mesurez la hauteur des lignes verticales qui s'élèvent sur le plan du terrain. Dessinez un cône et un cylindre avec axe vertical, bases sur le terrain, aucune partie de ces solides ne touchant le plan du tableau. En perspective parallèle (un point de fuite), dessinez des groupes de solides comme une plinthe sur laquelle vous poserez un prisme, et, au-dessus, une pyramide, tous deux rectancles avec axes continus et verticaux ; une pyramide établie sur une plinthe ; une course d'escalier ; une croix double debout sur un cube ; une plinthe circulaire ou un disque supportant un cadre triangulaire, carré ou hexagone ; une plinthe hexagone supportant un cône ; le squelette d'un cube. Pour la perspective angulaire, choisissez les mêmes sujets et les mêmes dimensions, le cylindre, des prismes hexagones et rectangulaires, avec axe horizontal faisant un angle avec le tableau ; une chaise, une table, une boîte, une porte ouverte.

Démontrez, par un diagramme, qu'un point de mesurage sert à mesurer la longueur perspective d'une ligne donnée. Démontrez aussi que la manière de mesurer les hauteurs perspectives est vraie d'après le problème XXXIII, Euclide, livre I. Les exemples de perspective parallèle comprendront un intérieur avec des objets déjà dessinés; comme ameublement,

une table et une chaise. Indiquez une porte ouverte et une corniche ; aussi des fenêtres et le foyer. Vue d'une rue avec maisons chaque côté. Un passage arqué avec plancher en tuiles ; un plancher avec tuiles octogones et hexagones et autres problèmes analogues.

En dessinant une circonférence, un carré en section, expliquez ce que l'on entend par "procession du diamètre" appliquée au cercle concentrique interne de l'anneau.

2. **Modèles et objets.**—(*a*) *Ombrer à la pointe.*—Expliquez ce que l'on entend par les mots "lumière," "pénombre," "ombre propre," "ombre projetée," "lumière réfléchie," "pleine lumière," "point-brillant." Illustrez l'intensité de ces jours par des exemples et des objets, la sphère et le cube. Donnez, en trois leçons différentes, l'explication des termes "demi-teintes," "hachures entre-croisées" et "grainé ;" dites aussi ce que sont la teinte plate et la gradation au moyen de lignes droites et de courbes employées dans les ombres,—(1) sur les trois faces apparentes d'un cube ; (2) sur une sphère ou un cylindre. Expliquez les principes de lumière et d'ombre en copiant de bons exemples de solides géométriques et d'objets basés sur ces mêmes solides,—comme le cône, le cylindre, la sphère, des vases, des pots de divers dessins, une tasse et une soucoupe, des fruits, un cube, une plinthe, des prismes, une pyramide, des cadres, des croix, des anneaux, des boîtes, etc.

Donnez, au tableau noir, des exemples d'ouvrages mal exécutés (que les élèves ne devront pas copier) en traçant négligemment les lignes formant des ombres dans les hachures, en les traçant d'une manière irrégulière et inégale, en les faisant trop faibles ou trop prononcées. Enseignez à corriger des ombres mal jetées, à les améliorer, soit en effaçant, soit en grainant. La direction des lignes d'ombre indiquera la surface et la position des formes, comme les lignes verticales dans les surfaces verticales, et les lignes courbes dans les surfaces courbes.

Expliquez ce que l'on entend par les expressions suivantes : intensité de lumière et d'ombre, clair-obscur, repos, transition de la lumière à l'obscurité, demi-teintes, lumière contre obscurité et ombre contre lumière, contraste et harmonie des tons. Lumière la plus vive et ombre la plus épaisse dans un sujet. Valeur des massifs dans une composition. Comment on peut découvrir la couleur par son importance dans l'échelle de lumière et d'ombre. Similitude ou différence dans le passage de la lumière la plus vive à l'ombre la plus épaisse sur un objet blanc et noir.

(*b*) *Ombre à l'estompe.*—Expliquez la nature des matériaux employés, l'estompe au cuir et au papier, la peau de chamois, la pointe à effacer. Manière de se servir des matériaux à ombrer, le crayon mou réduit en poudre, ou le liquide français, sur le papier. Repassez et examinez de nouveau les principes de lumière et d'ombre expliqués en commençant l'ouvrage à la pointe. Répétez les exercises sur le frottage des teintes plates, trois exemples,—jour, pénombre et ombre. Gradation de la

lumière à l'obscurité, la première sur trois faces d'un cube ; la seconde sur une sphère, un cône ou un cylindre. Indiquez comment rendre plus clair un ouvrage sombre et comment renforcir les ombres propres et les ombres projetées. Faire une ligne droite avec l'estompe. Effacer en certains points pour faire des jours, et ramener, en effaçant, les formes qui ont disparu. Les sujets devront inclure des vases, des objets blancs, la croix double et le squelette d'un cube.

3. ANALYSE A MAIN-LEVÉE, ANALYSE BOTANIQUE ET HISTORIQUE.—Dessiner d'après nature la plante croissante d'une fleur ou une de ses parties ; faire voir tous les caractères de la croissance naturelle (six plantes dans des pots dans une classe suffiront), l'arrangement des feuilles sur la tige, les fleurs et les boutons. Dessinez ensuite de face et de côté les mêmes caractères arrangés géométriquement, traités d'une manière conventionnelle et fournissant des matériaux pour la composition et rendant la plante propre à l'ornement. Respectez les proportions des feuilles, des boutons et des fleurs. Afin de comparer, faites, sur une même page du cahier ou sur la même feuille de papier, le dessin d'après nature et le dessin de convention. Tous deux devront être de grandeur naturelle si la plante est petite, et déminués de proportions si elle est trop grande. La nuance et l'ombre qui produisent un effet de rondeur peuvent s'indiquer au moyen de lignes d'ombre sur le travail d'après nature, mais non sur la composition géométrique. Appliquez la pratique des ombres à la pointe à l'étude d'une plante en croissance, ou, si vous le préferrez, servez-vous de l'estompe pour indiquer le ton et la nuance. Pour l'analyse historique, choisissez des groupes ayant les mêmes caractères dans différents styles, comme, par exemple, le feuillage sculpté, les moulures ornées, ou des chapiteaux de colonnes. Dessinez ces objets sur une seule page afin de les comparer et les analyser.

4o. DESSIN APPLIQUÉ.—Employez les formes des plantes déjà analysées comme sujets de composition. Choisissez l'objet à dessiner, comme une pièce en porcelaine ou en faïence, une tapisserie, un collet en dentelle, des tuiles, etc. Faites comprendre que l'ornement d'une surface unie ne doit pas imiter le relief ou la bosse ; que des dessins de cette nature ne doivent avoir aucune nuance ; que des dessins pour des surfaces horizontales (un plancher ou un plafond) doivent rayonner d'un point et de tous côtés, et ne doivent pas avoir de lignes dominantes courant ostensiblement dans une direction spéciale, les bordures exceptées ; que des dessins destinés à des surfaces verticales, comme des murs, doivent avoir un axe vertical ou une tendance dans ce sens ; que la symétrie, la convention et la répétition des détails doivent former les caractères de la composition de l'ornement industriel et décoratif, pour des fins subordonnées. Dessinez l'unité de la composition, qu'elle soit un quart, un sixième et la moitié de l'arrangement complet. Calquez, transférez et complétez le dessin en répétant l'unité autant de fois qu'elle se présente. Ajoutez le demi-ton au moyen

de lignes ou de l'estompe pour distinguer et faire ressortir les différentes parties. Combinez les figures et les lignes géométriques avec les formes naturelles traitées d'une manière conventionnelle, pour les faire valoir les unes par les autres. Quand l'élément de la répétition est simple, ayez recours aux plantes de moindres dimensions et aux fleurs d'un caractère simple, comme le lilas et la rose.

Appliquez-vous à enseigner les principes du véritable goût en matière de dessin. Le travail de l'élève devrait laisser voir l'application de ces principes et non point témoigner d'un grand effort d'originalité. Lorsque l'élève aura appris à appliquer les lois du véritable dessin et du goût pur, et aura acquis quelques notions et quelque connaissance de ce qui est convenable et beau, l'originalité se développera ensuite, si déjà elle n'a pas pris son essor. Il ne faut pas rechercher l'originalité dans le genre horrible; elle n'est, d'ailleurs, d'aucune valeur quand on y a atteint.

ONZIÈME ANNÉE.

Deux heures par semaine. Deux leçons d'une heure chacune. Les élèves dessinent sur le papier et sur le tableau noir : le maître dessine sur le tableau noir et sur le papier.

Sujets des leçons.—1. **Perspective angulaire et oblique. 2. Modèles et objets ombrés d'après le solide. 3. Analyse à main-levée de formes de plantes et d'ornement historique. 4. Dessin appliqué.**

1o. PERSPECTIVE.—*Perspective angulaire.*—Continuez les exercices de perspective angulaire sur problèmes à distance du tableau. Expliquez à quoi servent des points de mesurage intermédiaires, et la manière de travailler pratiquement quand un ou plusieurs points de fuite tombent en dehors de la feuille de papier; aussi la manière de mesurer de grandes hauteurs à des distances éloignées. Méthode pratique de jeter une courbe quelconque en perspective. Mettre en perspective des plans géométraux et des élévations d'objets réunis en groupes. Illustrez le procédé contraire consistant à faire sortir un objet de la perspective, et d'en faire, à l'échelle, un plan géométral et une élévation. Donnez des problèmes simples touchant la perspective d'objets tels que la sphère, le cube, le cône, le cylindre et la croix sur des plans horizontaux, verticaux et obliques. Faites un dessin pour prouver que le cercle vu obliquement à son plan prend la forme d'une ellipse; démontrez, de plus, que les grands diamètres de cercles concentriques vus en perspective ne sont pas identiques. Expliquez pourquoi on appelle ceci "procession du diamètre," et pourquoi la forme des cercles concentriques et celle des objets basés sur le cône et et le cylindre s'en trouvent affectés. Montrez la perspective d'un patron régulier, comme une grecque tournant sur une surface courbe, tels qu'un cylindre ou un vase.

PERSPECTIVE OBLIQUE.—Trois points de fuite. Expliquez la théorie des faces fuyantes et celle des lignes fuyantes; le point de fuite d'une ligne oblique et la manière de le trouver, la position de la ligne étant donnée.

Démontrez l'exactitude du procédé au moyen d'un carré perpendiculaire au terrain, et formant, avec le tableau, un angle de quarante-cinq degrés avec la ligne de base. Enseignez comment trouver le point principal de son point de fuite et mesurez la diagonale. Comparez ce mesurage avec la diagonale d'un carré géométrique. Dessinez des triangles rectangles, les hypothénuses formant les lignes obliques, premièrement, de quarante-cinq degrés, et, secondement, de soixante ou de trente degrés avec la base et le tableau. Appliquez cette pratique d'un point de fuite oblique au tracé de carrés, les deux diagonales formant des angles de quarante-cinq degrés avec le terrain. Dessinez, en perspective angulaire, un livre dont le couvert, ouvert à demi, est en perspective oblique; dessinez aussi un prisme rectangle, un cylindre et un cône avec axe oblique. Mettez en perspective oblique la boîte, la table et la chaise que, l'année précédente, vous avez dessinées en perspective angulaire. Dessinez aussi une croix simple et une croix double dans les positions demandées.

Combinez, dans un même dessin, l'intérieur d'une chambre carrée en perspective parallèle, une table et une chaise en perspective angulaire, un fauteuil, ou un cube sur une table, en perspective oblique. Le plancher de la chambre sera en tuiles, et le trait le plus saillant de ce plancher sera un grand cercle dont le diamètre sera égal aux trois-quarts de la largeur de la chambre elle-même. Représentez encore l'extérieur d'une maison dont vous tracerez les lignes au moyen de la règle; vous ajouterez à main-levée les accessoires du feuillage qui se trouvent en avant, des détails, etc.

2o. Modèles et objets.—*Travail à la pointe.*—Répétez et repassez les principes de lumière, pénombre et ombre, et expliquez longuement ce que l'expression clair-obscur appliquée au dessin de lumière et ombre veut dire. Démontrez que l'ombre sur un objet blanc n'est pas noire. En tout cas, assurez-vous que le dessin du contour de l'objet soit en bonne perspective avant de commencer à y appliquer des nuances. La lumière tombant sur un objet doit procéder d'un seul endroit et ne jamais se croiser. Le cube et la sphère dessinés d'après le modèle, l'année précédente, seront les premiers exercices d'après le solide. Le cube illustrera la lumière, le pénombre, l'ombre propre et l'ombre projetée sur ses trois faces apparentes et sur le plan sur lequel il repose. On représentera la lumière par de faibles demi-teintes en lignes parallèles verticales, non croisées; le pénombre, par des lignes parallèles verticales et obliques, en hachures; et l'ombre propre par les mêmes lignes que le pénombre, l'ombre ayant en plus un grainé pour amortir la couleur du papier. L'ombre projetée, un peu plus foncée que l'ombre propre, commencera par de fortes lignes horizontales, et finira, comme l'ombre propre, par un grainé. Illustrez, dans la sphère, la même marche de la lumière à l'obscurité en gradation parfaite, et ajoutez la lumière réfléchie entre l'ombre propre et l'ombre projetée, et la plus forte lumière ou point-brillant. Prenez, pour sujets, des groupes de solides que l'on rencontre journellement, comme un

pot-à-l'eau ou un fruit de forme irrégulière, et donnez la préférence à ceux qui sont blancs ou de couleur pâle. Efforcez-vous de donner aux objets une apparence de rondeur ou de projection, de telle façon qu'ils semblent se détacher du fond du tableau. Quand vous dessinerez un fond, que la partie la plus sombre se trouve près du côté le plus clair de l'objet, et que la partie la plus claire contraste avec le côté ombré de l'objet ou du groupe. Groupe de deux objets, comme un cadre triangulaire vertical avec le cône, le sommet du cône passé à travers le cadre et base oblique; le cadre hexagone et le cylindre penché, et dans une position oblique dans le cadre; la croix double supportant la sphère.

Estompe.—On peut choisir des objets d'une teinte plus foncée comme sujets de dessin à l'estompe d'après le solide. Des groupes dans lesquels les formes en couleur contrastent avec le blanc, comme un vase blanc et un fruit, une orange, un citron, une pomme, un cacao, du raisin; ou un vase colorié sur une plinthe blanche, rectangle, circulaire ou hexagone, et une sphère ou un cône. Un feuillage d'un genre grand mais simple, une fleur détachée, une grande coquille blanche ou d'une couleur tendre peuvent entrer dans le groupe. Des objets en bonne poterie ou en porcelaine donneraient de la variété aux groupes: on peut aussi s'en servir isolément. En traitant un sujet quelconque, évitez de paraître lourd dans les masses de teintes sombres, et voyez à ce qu'il y ait trois degrés distincts d'épaisseur dans le groupe d'objets, deux établissant le contraste et trois l'harmonie. Ayez un vase avec axe oblique dans l'un des groupes, afin d'appliquer et de faire revivre ce que l'on a appris dans les classes antérieures touchant le dessin des objets dans ces positions. Chaque objet dessiné seul, ou des objets réunis en groupe auront toujours un fond sur lequel ils se détachent afin d'obtenir un effet de rondeur, et pour donner aux objets eux-mêmes de la valeur et du caractère. Enseignez comment, en effaçant ou en se servant habilement de l'estompe, on peut obtenir l'apparence d'une surface rude. Tâchez de produire la transparence et la pureté de teinte et d'ombre. Sur les objets glacés ou polis, observez la réflexion des objets adjacents, et les grands jours ou points-brillants sur chacun d'eux. En posant les nuances sur les objets en couleur, étendez d'abord une teinte moyenne sur tout l'ensemble; faites disparaître les jours, et ajoutez les nuances et les ombres. Afin d'obtenir l'effet général, on posera premièrement les grandes nuances et les ombres, puis, pour faire ressortir l'individualité de caractère dans les parties, on ajoutera la gradation et les détails. Expliquez la différence entre une esquisse que l'on doit toujours faire avant d'entreprendre un dessin destiné à être terminé, et une esquisse qui doit toujours rester en cet état: ce que l'on doit faire et ce que l'on doit éviter dans l'un et l'autre cas, et quel degré de vérité on doit rencontrer dans l'un et l'autre.

3o. Analyse a main-levée, analyse botanique et historique.—Prenez comme sujets le lys et le chèvrefeuille, et montrez, par des dessins

géométriques, quel parti on peut en tirer dans l'ornement, comme le lotus et l'anthémion dans les styles égyptien et grec. Dessinez des détails d'après des modèles historiques à côté de parties de fleurs traitées d'une manière conventionnelle ; des plantes grimpantes ou parasitiques, comme le lierre, la grenadille ou fleur de la Passion, le houblon ou la vigne, la fève d'Espagne, le pois d'odeur, ou le convolvulus, indiquant l'arrangement des feuilles et des fleurs sur la tige ; des feuilles, des boutons et des fleurs, vus de face et de côté, et une variété, en grandeurs naturelles, de feuilles sur la même plante. Dessinez les plantes d'après des échantillons naturels poussant dans des pots qui peuvent se trouver dans les classes, pour illustrer les leçons de botanique. L'étude d'après nature peut être au trait seulement ou nuancée à la pointe et à l'estompe ; la plante et son analyse botanique seront sur une page ou feuille de papier.

Dans l'anlyse historique, prenez comme sujets une surface et une moulure sculptée appartenant à l'un des trois styles, ou un détail commun à plusieurs styles, comme la grecque ou le labyrinthe, montrant la différence ou la similitude de traitement par comparaison, tel que déployé dans les différents styles.

4o. Dessin appliqué.—Choisissez des objets à orner, comme des vases, des bordures de vaisselle ; des objets en porcelaine tels que des pots, des bols, des tasses ; du verre, comme des gobelets, des globes pour becs de gaz, des tuiles à l'encaustique. Employez, comme sujets, les formes de plantes analysées dans le cours de l'année. Ou prenez les détails d'ornement historique pour les bordures et les lignes d'embellissement dans le style des vases grecs, comme la grecque guillochée, l'enroulement, l'échine, l'astragale, l'anthémion de l'ornement grec, ou le feuillage et les détails conventionnels du style gothique et du style mauresque. Si les dessins sont destinés à remplir des panneaux ou des bordures verticales, ou à orner des écoinçons ou des consoles, ou doivent servir aux ouvrages en métaux et à former des rinceaux, employez les matériaux que l'on trouve dans les plantes grimpantes à longue tige désignées comme sujets d'analyse botanique. Dessins d'ornements sculptés employés extérieurement pour embellir l'architecture, ou pour une pièce d'ameublement, tels qu'un cabinet, une bibliothèque, un âtre, une chaise, ou tout autre objet d'utilité. Choisir de préférence aux autres ceux qui sont en ronde-bosse et qui demandent un ornement sculpté, en une couleur, ou qui doivent être ornés sobrement de couleurs simples. Appuyer sur l'emploi modéré de l'ornement et faire observer qu'il doit être subordonné à l'usage de l'objet ornementé ; dire aussi que le but véritable du dessin est d'ajouter à la beauté et aux charmes de l'objet sans en diminuer la valeur pratique : qu'un dessin bien conçu doit laisser voir si les matériaux dont un objet doit se composer ont les qualités nécessaires à sa fabrication, et si l'usage auquel on le destine a servi de guide à sa décoration ; que, si l'on prend en considération la nature des matériaux et ce à quoi on peut les appliquer, un

dessin qui conviendra à un ouvrage en métal forgé ne conviendra pas à un travail en métal de fonte ; qu'un dessin, s'il doit s'appliquer à un ouvrage en bois, matière fibreuse, ne sera pas le même que s'il devait s'adapter à un travail fait avec de la pierre ou du n arbre qui sont de nature grenelée ; que les étoffes imprimées ou frappées et celles qui sont tissées ont des ressources différentes pour faire ressortir le dessin, et exigent qu'il soit traité d'après des considérations spéciales. On peut illustrer ces premiers principes en référant à des exemples de judicieux et de faux dessin tels qu'il peut s'en trouver sous les yeux du maître et de l'élève. Expliquez aux élèves les théories d'Owen Jones touchant le dessin.

DOUZIÈME ANNÉE.

Deux heures par semaine en une seule leçon. Les élèves dessinent sur le papier et sur le tableau ; le maitre dessine sur le papier et sur le tableau. Nécessité d'une chambre spéciale avec pièces moulées et des exemples.

Sujets des leçons.—1. Ornement historique monochrome et en couleur d'après le plâtre et d'après les exemples. 2. Lumière et nuance, avec la brosse, d'après les exemples, le plâtre et d'après nature. 3. Couleur et harmonie des proportions d'après des diagrammes, des exemples et d'après nature. 4. Dessins appliqués.

1o. Ornement historique.—*En monochromie.*—Premiers exercices à la brosse pour poser des teintes plates et unies en une seule couleur, la sépia ou l'encre de Chine, et les gradations de la lumière à l'obscurité. Appliquez ceci au dessin d'après les exemples moulés en plâtre de bons ornements historiques sculptés tels que les hautes classes des cours de dessin en renferment ordinairement. La volute de Lysicrate ; l'antéfix du Parthénon ; la grecque, l'anthémion, l'échine, l'astragale et les moulures guillochées de l'ornement grec ; la feuille d'acanthe, les moulures droites, les torsades et les rosaces de l'art romain ; la dentelle, le feuillage, les chapiteaux et les moulures ornées ou géométriques du gothique ; l'ornementation murale ciselée du mauresque ; ou les diverses manières de traiter l'ornement en relief de la Renaissance : voilà toute une série d'exemples à imiter. Avec la pratique qu'il a déjà acquise du dessin et des ombres, et n'ayant d'autre difficulté à surmonter que celle de l'usage du pinceau, l'élève devra pouvoir dessiner les modèles en plâtre les plus faciles en deux ou trois leçons. Appliquez à ce sujet la connaissance de la lumière et de la nuance acquise dans les classes inférieures par l'étude des formes géométriques régulières et autres. Avant qu'il commence à nuancer, que l'élève indique, sur le modèle en plâtre et ses détails, où se trouvent la lumière, le pénombre, l'ombre propre, la lumière réfléchie et l'ombre projetée. Que le maitre suspende, dans la classe, pour y référer de temps à autre, un bon modèle de dessin d'après le plâtre, en aquarelle monochrome. Apprenez à l'élève à étendre les nuances, les ombres propres et les ombres projetées, en un seul grand lavis, aux endroits où elles se présentent par grandes masses, afin d'obtenir l'effet général avant

d'entrer dans les détails. Plus les élèves que l'on pourra placer pour voir un modèle en plâtre seront nombreux, le mieux, afin que le maître puisse donner l'instruction générale à tout le groupe dessinant un exemple. Le maître devrait avoir, sur un sujet, son propre dessin distribué de façon à montrer comment le travail s'est fait depuis le premier lavis jusqu'à la dernière couche, en tout quatre échelons à peu près dans le travail, ces quatre échelons représentés par quatre esquisses auxquelles il référera si on l'interroge touchant le procédé à suivre dans le lavis. Plus on pourra retenir d'élèves à travailler ensemble sur un même niveau, plus le maître aura de temps pour les corrections individuelles aussi bien que pour l'instruction générale. Le principal but de l'enseignement est d'apprendre à l'élève à compter sur lui-même ; et il est aussi peu sage, en éducation, de noyer un enfant dans un déluge de renseignements que de l'en priver tout-à-fait. Il faut savoir distribuer les secours, savoir aussi n'en point donner, et, de cette sorte, l'élève se développera et apprendra à avoir confiance en lui-même : c'est le moyen de donner libre carrière à l'amélioration et au développement qui seuls procèdent du dedans.

Couleur.—L'ornement en couleur devrait être conforme aux exemples de styles qui ont déjà été publiés, tels que ceux d'Owen Jones, de Racinet et autres. Choisir, dans un nombre défini de styles, des exemples typiques d'ornement en couleur et de surface, et les faire dessiner sur le papier, par les élèves ; un petit exemple de trois ou quatre styles est préférable à un grand sujet en un seul style qui prendra autant de temps que les petits exemples. Ce travail réussit mieux dans l'enseignement à toute la classe, la classe entière dessinant d'après un grand diagramme de chaque exemple préparé par le maître ; celui-ci, au tableau noir ou devant un grand diagramme, prescrit comment mêler les teintes et comment s'y prendre pour copier l'exemple ; il n'y a besoin d'enseignement individuel que pour rappeler à l'élève qu'il s'est écarté des préceptes donnés à toute la classe. Règle générale, évitez de combiner les couleurs ou les teintes pour les élèves en particulier ; montrez les teintes requises devant toute la classe, lorsque vous donnez l'enseignement à tous, et exigez de chaque élève qu'il fasse lui-même le mélange de ses couleurs en se reposant sur sa propre adresse et sur les renseignements que le maître lui donne. Il est quelque fois impossible d'assortir exactement des couleurs délicates, car tout le monde a la vue plus ou moins défectueuse sous le rapport de l'appréciation des couleurs.

2o. Lumière et nuance.—En apprenant à se servir du pinceau et de la couleur dans les exercices d'ornement historique, les élèves se prépareront aux études plus esthétiques des formes, comme celles que l'on rencontre dans la figure humaine, les chefs-d'œuvre d'architecture, ou dans la composition du paysage. On peut, dans ce département, entreprendre de travailler des bustes, des statues, des mains, des pieds, des masques, ou des sujets en bas-relief de la figure humaine. Pour étudier, les élèves

s'asseyront autour des sujets et se diviseront en autant de groupes qu'il le faudra pour leur permettre de bien voir les modèles en plâtre et pour écouter l'enseignement général et l'enseignement individuel sur ces modèles. (Il faut bien savoir, tout d'abord, qu'une chambre bien éclairée, contenant les exemples convenables, est une chose aussi nécessaire pour l'étude du dessin dans les classes avancées de l'instruction primaire, que les substances chimiques et l'ameublement le sont à un laboratoire pour l'étude de la chimie).

Disposez la lumière de telle sorte que les rayons lumineux ne se croisent pas, et ne souffrez jamais que la lumière tombant sur un modèle vienne de deux côtés à la fois. Les bas-reliefs et les bustes vus de profil sont plus faciles à dessiner que les statuettes ou un buste vus de face. Rappelez-vous cela en plaçant les élèves, et donnez à chacun d'eux ce qui est dans la limite de ses forces et ce dont il a besoin. Le système d'enseignement par classe suivi pour l'étude de la couleur appliquée à l'ornement historique trouve encore sa place dans celle du paysage monochrome. Le maître effectuera une grande économie de temps et obtiendra des résultats remarquables en complétant une grande étude dans laquelle les élèves appercevront les trois degrés antérieurs du travail et la filière par laquelle il faut passer pour arriver au résultat final, et en couronnant le tout par une illustration en présence de toute la classe. Le dessin qui s'enseigne dans les écoles supérieures est aussi élémentaire, degré pour degré, que celui qui s'enseigne dans les écoles primaires; il ne tend pas à faire des artistes d'un petit nombre, mais il a pour but d'apprendre à tous à voir et penser d'une manière exacte et distinguée. On peut arriver à ce résultat, dans l'étude du dessin comme dans celle des classiques quand toute une classe se sert du même livre; car, quoique tous étudient la même chose, elle est, cependant, nouvelle pour chacun des élèves. Comme études d'après nature ou des êtres inanimés, choisissez des objets simples, des fruits d'une seule couleur, tels que l'orange, le citron, le cacao, des coquilles, etc.; ou des groupes composés d'un vase, d'un morceau de fruit, ou d'une fleur, et d'un troisième objet quelconque qui s'harmonisera avec les précédents, tous ces objets se détachant sur un fond en draperie dans le but de les faire ressortir. On ne devra pas, cette année, adopter, comme sujets, des solides géométriques, l'étude des principes du dessin ayant, les années précédentes, été poussée assez loin. On doit, maintenant, s'occuper de représenter les formes irrégulières basées sur celles qui sont régulières et qui comprennent toutes les formes naturelles que l'œil peut appercevoir. Expliquez de nouveau ce que l'expression clair-obscur veut dire, et renseignez l'élève sur la place exacte que l'étude de la monochromie occupe dans l'échelle de la représentation artistique, comme embrassant deux des trois caractères sous lesquels un objet se présente à notre observation. Un objet naturel peut paraître revêtir trois aspects différents, premièrement, celui de la forme; secondement, celui de la

rondeur; enfin, celui de la couleur. Artistiquement, la forme est déterminée par le contour et la surface; la rondeur ou solidité par la lumière et la nuance, et la couleur, par les teintes. Pour parler le langage de l'arithmétique, le contour sans nuance ni couleur nous représente la forme qui est le tiers de la vérité; la lumière et la nuance ajoutées au contour, mais sans couleur, nous donnent la forme et la rondeur qui constituent les deux tiers de la vérité; la couleur avec le contour, la lumière et la nuance, nous font voir la forme, la rondeur et la couleur qui sont les trois tiers de la vérité ou la vérité entière, si chaque fraction est vraie. Par des exemples de ce genre ou par d'autres semblables, expliquez dans quel ordre il faut poursuivre l'étude de la représentation des choses, et l'importance relative de chacun des éléments qui servent à exprimer la vérité. Il faut apprendre aux enfants ce qu'ils doivent chercher à découvrir dans un objet avant qu'ils ne puissent le voir. Même quand l'objet sera placé devant eux, apprenez-leur à voir au moyen de l'intelligence tout autant qu'avec les yeux. Le sens de la vue et la faculté de vision ne sont pas une seule et même chose; le premier est une faculté physique, la seconde une faculté mentale: combinées ensemble, elles produisent la vraie perception. Voilà la raison pour laquelle on doit étudier la forme en commençant par ce *qui* est simple comme trait, surface ou solide, par ce *que* l'on peut formuler et définir et par ce *qui* ne change pas. En prenant ce principe pour base, on peut découvrir et évaluer le complexe et l'irrégulier, et déterminer le degré et le caractère du variable. On pourra alors appercevoir et traduire l'individualité, même dans ses développements les plus subtiles.

3o. COULEUR.—*Diagrammes.*—L'usage de la couleur est le dernier sujet à étudier dans les degrés les plus élevés des écoles primaires, les hautes écoles. On a enseigné théoriquement les noms, et, jusqu'à certain point, le mélange des couleurs depuis la salle d'asile jusqu'à la fin du cours. Durant la dernière année du cours de l'école supérieure, il est bon d'enseigner les éléments de la couleur d'une manière pratique en manipulant et en employant les pigments qui représentent les couleurs. Exigez d'abord de l'élève qu'il dessine et qu'il peigne un diagramme de couleur montrant les tons primitifs et secondaires, et un second diagramme représentant les tons secondaires et tertiaires. Un troisième diagramme indiquant les proportions de surface qui constituent l'harmonie des couleurs primitives, secondaires et tertiaires, complètera l'étude élémentaire ou diagrammatique de la couleur. Donnez des explications complètes sur les termes teinte, ton, nuance, couleurs neutres, teintes prononcées, couleurs chaudes et froides, couleurs progressives et couleurs fuyantes, et, si vous en avez le temps, illustrez tout cela par des exemples. Suspendez des diagrammes sur une grande échelle devant la classe et que les élèves en prennent des copies. Ce travail préliminaire sert à ménager le temps du maître et celui des élèves, et à pousser plus loin l'étude de la couleur d'après une

explication intelligente des principes, et non d'après une série d'expériences malheureuses. Ce travail, le même pour tous, sera fait par la classe entière.

Exemples.—Les exemples dont les élèves feront usage comme de copies et qui serviront à illustrer la connaissance de cette matière, seront ceux d'objets avec de fortes couleurs, comme des fruits ou des fleurs, ou tout autre sujet peint d'après nature, avec ou sans fond. Quant au sujet à choisir, on peut consulter les goûts de chacun, et on peut donner le même enseignement ou des leçons aussi nombreuses touchant les principes et la pratique du dessin d'une figure ou d'une tête humaine, sur les effets de paysage, les êtres inanimés ou la forme animale. Si on peut se procurer, comme modèles, de bons originaux à l'aquarelle, tant mieux ; mais si on se propose d'étudier le beau, de bonnes reproductions des meilleurs ouvrages, pourvu qu'elles soient faites dans un but d'enseignement, sont de beaucoup préférables à des originaux de mauvaise couleur ou d'un pauvre dessin, absolument comme une bonne copie en plâtre de l'Apollon vaudrait mieux qu'un bestion original d'un navire, et comme une gravure et une photographie d'une madone de la chapelle sixtine serait préférable à un barbouillage sans nom et d'une originalité incontestable.

Nature.—Les études, d'après nature, des objets qui sont colorés suivent, dans l'ordre régulier, les principes exposés dans les diagrammes, et il faut les illustrer par des exemples. Les sujets qui ne changent ni de forme ni de couleur, tels que des objets en poterie ou des articles ordinaires en une matière quelconque, mais bien choisis, devraient servir aux premiers exercices. Quand on aura acquis une certaine habileté, on pourra s'essayer sur des objets plus périssables, comme un fruit, des fleurs, ou des êtres inanimés. Des objets simples, avec fonds en draperie, en tuiles coloriées ou en boiserie, sont ce qu'il y a de mieux quand on ne donne qu'une leçon par semaine, et, pour les raisons déjà exposées, il vaut mieux que plusieurs élèves étudient d'après le même sujet. Il ne faut jamais oublier que les ouvrages produits seront des études, non des tableaux, et que les exercices de dessin, même dans cette classe, doivent être sur le même niveau que les compositions originales dans l'étude des langues, ou celui de la solution des problèmes de mathématiques ; c'est-à-dire qu'ils doivent être sur le même pied que l'étude d'autres matières. Il faut viser à produire un travail intelligent, expressif, et, pour cela, il importe que l'enseignement soit le plus complet, le plus abondant possible ; mais la perfection du fini en une branche quelconque de dessin est plutôt du domaine de l'éducation du spécialiste et de l'artiste de profession que du ressort de l'élève de l'école supérieure, et il ne faut jamais songer à y atteindre.

A chaque exercice, donnez des renseignements sur l'harmonie et le contraste des couleurs : la leçon doit être regardée comme un moyen et une occasion de fournir ces renseignements. Couleurs complémentaires ;

contrastes simultanés, successifs et mêlés ; emploi de l'or dans l'ornement ; spectre oculaire ; harmonie des teintes, tons et nuances ; comment la couleur devient perceptible à l'œil ; résultats de la division des rayons lumineux ; décomposition et recomposition de la lumière ; ce que l'on entend par l'absorption de certains rayons et la réflexion d'autres rayons ; la différence entre la couleur et les pigments dont on se sert en peinture ; couleurs de l'arc-en-ciel ; position des couleurs primitives, secondaires et tertiaires dans la nature ; proportion de surface qu'elles couvrent dans la nature et effets naturels ; impressions produites sur l'esprit par les couleurs positives et les couleurs neutres ; influence des contrastes violents ou fausse harmonie produite sur l'œil. Des renseignements sur tous ces points, appuyés par des exemples servant à les illustrer, permettront au maître de venir en aide aux élèves sérieux et intelligents, et engageront les autres à réfléchir et à le devenir eux-mêmes.

4. Dessin appliqué.—Dans cette classe, on devrait mettre devant les élèves, sous la forme d'effets manufacturés, de bons exemples de dessin appliqué, comme des pièces de dentelle, des tapisseries, des indiennes, des échantillons de tapis, des tuiles à l'encaustique, des toiles cirées, de la porcelaine, de la poterie, du verre peint, les objets eux-mêmes étant ce qu'il y a de mieux pour instruire les élèves les plus âgés, qui peuvent avoir occasion de faire des dessins en couleur. Les catalogues des grandes expositions internationales sont encore d'excellents exemples pour l'enseignement du dessin. Chaque école supérieure devrait avoir une petite collection d'objets et d'exemples du goût le plus pur et témoignant de l'habileté la plus mûrie sous le rapport de la composition, et, aussi, une bibliothèque de livres illustrés. Chaque élève devrait produire deux ou quatre dessins par année, en grandeur naturelle, ou de la grandeur de l'unité de répétition, si le dessin s'applique à des tapis, des tapisseries, &c. Pour les dessins de dentelle, de bijouterie, ou pour des sujets d'un travail fin et délicat, il vaut mieux se servir d'une couleur solide appliquée sur un fond noir. Comme dans toutes les classes précédentes, les matériaux fournis par la nature et les formes typiques du bon ornement historique sont les sources auxquelles le dessin s'alimente ; à ces moyens s'ajoute l'élément de la couleur. Evitez un travail surchargé, les effets de tableau, l'imitation servile de la nature ou la redondance des détails. Les instituteurs devraient apprendre à traiter et à employer l'ornement dans le grec, le gothique primitif et dans l'ouvrage de quelque période de la Renaissance. Peu d'élèves sauraient déployer plus d'originalité en matière de dessin que dans une autre branche quelconque d'éducation, mais tous en feront preuve jusqu'à certain degré, si on leur en fournit l'occasion en leur donnant un enseignement sain sous le rapport des principes et qu'on les encourage d'une manière judicieuse. Dans les dessins coloriés, évitez les couleurs brillantes. Règle générale, les couleurs tertiaires avec leurs tons et leurs nuances conviennent mieux à la décoration des planchers,

les couleurs secondaires avec demi-teintes et petits détails en or, à celle des murs, les couleurs primitives avec teintes, à la décoration des plafonds, rehaussée de tons de couleurs neutres. Si on veut produire un aspect tranquille, il ne faut employer les couleurs vives qu'en petite quantité.

Remarques Générales.

Les professeurs de dessin dans les écoles supérieures, qu'ils soient des spécialistes ou des maîtres ordinaires, devraient se mettre dans l'idée que le dessin, comme tout autre sujet d'éducation élémentaire et générale, doit s'enseigner par classe. En passant de l'école de grammaire à l'école supérieure, le sujet ne change ni de nature ni de méthode, mais seulement de lieu et du genre des matériaux à employer : sa sphère s'est agrandie. L'usage du tableau, dans les écoles primaires et de grammaire, pour illustrer les principes, les méthodes de travail et les exemples de forme, est indispensable pour bien enseigner par classes. Dans les écoles supérieures, on trouvera également que, pour bien enseigner, il est aussi nécessaire de se servir de diagrammes sur papier, afin de montrer la lumière et la nuance. Ceci demande, de la part des spécialistes et des maîtres ordinaires, une facilité et une adresse à se servir du crayon et du pinceau, qui peuvent n'être pas ordinaires, mais qui sont certainement indispensables, et qui peuvent aussi sûrement s'acquérir que l'habitude de la craie, sur le tableau noir, déjà contractée par la majorité des instituteurs. Sur les maîtres spéciaux déjà employés dans les écoles publiques, pèse la responsabilité de donner, en cette matière, l'exemple aux maîtres ordinaires, et de leur faire voir que la connaissance solide d'un sujet peut s'obtenir de différentes sources et par des procédés divers. On ne trouve pas toujours des diagrammes de lumière et de nuance tels que ceux qui ont été mentionnés à propos du cours des écoles supérieures, car c'est là un sujet qui, à ce degré de développement, et, en ce qui concerne les écoles supérieures, n'a pas encore été enseigné généralement. Il appartient donc aux maîtres de préparer ces diagrammes pour leurs classes : ils n'en seront eux-mêmes que plus forts à la leçon.

A ce degré d'étude, des exemples d'un ordre relevé mis devant chaque élève sont une chose aussi utile, pour des raisons d'économie et d'éducation, qu'ils le sont dans les degrés moins avancés ; mais ces exemples seront insuffisants sans l'influence personnelle et vivifiante du maître dessinant en présence des élèves, et faisant disparaître, par son travail et son habileté, les difficultés qu'ils rencontrent. Outre que travailler sans avoir de bons exemples devant soi, est le comble de la stupidité, c'est aussi une extravagance, une perte de temps et d'efforts. Compter sur les exemples préparés d'avance, sans la vie qui découle du travail exécuté en présence des élèves et le résultat de l'exécution personnelle au profit de toute la classe, est encore pire. Pour réussir sûrement, il faut recourir à tout ce qui, dans le passé, a été fait par d'autres hommes doués d'une grande

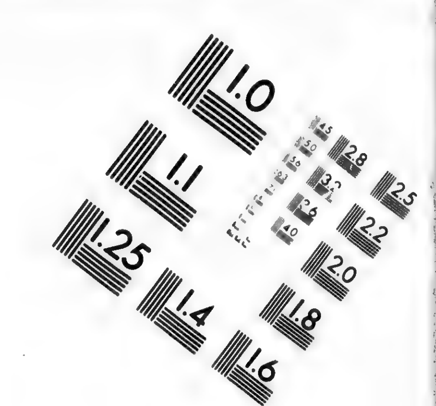
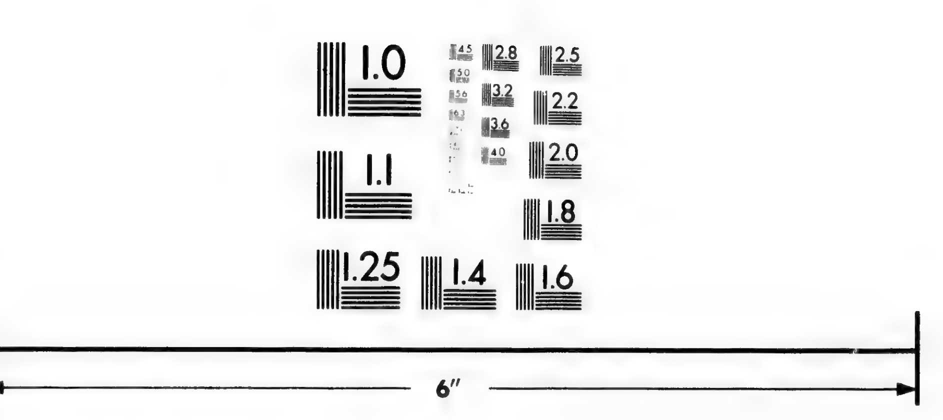


IMAGE EVALUATION TEST TARGET (MT-3)



habileté, et possédant de l'expérience ou des connaissances : il faut se servir de leurs leçons venant en aide à nos efforts individuels dans l'enseignement, mais ne jamais compter sur ces ressources comme devant nous dispenser de ces efforts. Jeunes ou vieux, les bons instituteurs doivent s'attendre à consacrer, en dehors des heures de classe, autant de temps à réfléchir et à travailler *pour* leurs élèves qu'ils en passent *avec* les élèves mêmes. On ne saurait obtenir de grands succès avec moins de peine, parce que la chose n'est point possible. Le petit nombre d'heures pendant lesquelles les classes sont ouvertes chaque jour, et les vacances et les jours de congé souvent renouvelés indiquent que cela est compris, qu'on s'y attend même. Il faut que l'instituteur travaille en dehors de la classe comme l'élève lui-même ; sans cela, ni l'un ni l'autre ne réussira à se rendre maître de son ouvrage ni à économiser le temps des heures de classe : c'est, au reste, ce que les meilleurs professeurs font invariablement.

Il est à présumer que les élèves auront appris, dans les écoles et dans les classes au-dessous du niveau de l'école supérieure, *comment* s'y prendre pour dessiner. Il est, en tout cas, aussi contraire à la raison d'enseigner les premières notions du dessin élémentaire dans l'école supérieure qu'il le serait d'y enseigner la lecture et l'écriture. On se propose simplement d'appliquer ici ce que l'élève sait déjà, en matière de dessin, à l'étude des degrés plus avancés des mêmes sujets dans l'école supérieure, qui devrait montrer autant de progrès dans le dessin que dans les autres branches d'éducation générale. Pour cela, les instituteurs ont besoin de posséder des connaissances d'un ordre plus relevé, et, généralement, on sait reconnaître leur mérite en augmentant leurs émoluments. Quoiqu'il soit impossible d'appliquer de suite cette règle dans les écoles où les élèves n'ont reçu aucun enseignement préparatoire, ou dont les maîtres n'ont point eu l'occasion de recevoir une éducation supérieure, il est, à la fois, raisonnable et possible de la mettre en vigueur quand ce travail a été fait ou se poursuit actuellement, et dans le cas où l'on emploie des maîtres spéciaux, supposant toujours qu'on aura, dans l'école supérieure, si la chose est praticable, des modèles convenables pour étudier, et une chambre appropriée avec des garnitures et de la lumière disposées pour faciliter les études artistiques.

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES TOUCHANT LES MOYENS MÉCANIQUES ET L'ENSEIGNEMENT DU DESSIN.

CONSEILS GÉNÉRAUX.

Usage des aides et de l'épreuve mécaniques.

. Il faut apprendre à l'élève à dessiner avec la main seule, et, aussi, avec le secours d'instruments et de la vérification mécanique. Jusqu'à quel point doit-on s'en rapporter à l'œil et à la main seuls? Comment et dans quelles circonstances la règle et le compas peuvent-ils légitimement leur venir en aide? Voilà ce qui est sans cesse une énigme pour l'instituteur. On se demande souvent: " comment et jusqu'à quel degré peut-on se servir " de la règle pour vérifier un dessin?" Ceci dépend, dans une certaine mesure, du jugement individuel; mais, pour plus grande commodité, je dis, plus loin, de quelle manière j'ai toujours répondu à cette question. Dans le dessin à main-levée et dans le dessin d'après le modèle, avant de pouvoir vérifier la longueur d'une ligne et sa direction, il faut d'abord la tracer à main-levée seulement. On peut, ensuite, faire les deux vérifications avec la règle et l'échelle; mais il faut corriger avec la main seule en esquissant aussi bien qu'en finissant le dessin.

On peut aussi vérifier de la même manière la symétrie d'un objet symétrique lorsque le dessin est encore à l'état d'esquisse; mais il ne faut jamais mesurer avec la règle ni tracer par ce moyen une ligne droite dans un dessin à main-levée non plus que dans un dessin d'après le modèle.

Afin d'établir d'une manière claire les meilleures règles à suivre et faire connaître l'usage que l'on peut convenablement faire des moyens mécaniques dans la pratique du dessin, on donne ici les règles suivantes qui sont applicables à toutes les classes et à tous les sujets:—

1o. QUAND ILS SONT NÉCESSAIRES.—Il faut permettre l'usage de la règle, du compas et du papier à calquer dans le dessin géométrique et de perspective au moyen d'instruments, dans la composition, et dans le dessin de mémoire et dans celui de dictée sur ces mêmes sujets.

2o. QUAND ON PEUT OU NON Y AVOIR RECOURS.—Dans le dessin de dictée et dans les exercices de mémoire à main-levée, on peut quelque fois permettre l'usage des aides mécaniques, et, dans d'autres cas, il faut les bannir complètement, au choix et suivant le jugement du maître; mais il vaut mieux employer les deux méthodes qu'une seule.

3o. QUAND IL FAUT LES EXCLURE.—Aucune aide mécanique n'est permise dans le dessin à main-levée des objets ou d'ornement d'après le modèle ou le solide. Les exercices sont eux-mêmes la preuve de la capacité d'observation et de la force d'exécution des élèves, sans aucun secours étranger, si ce n'est celui de la critique orale et de la vérification faites par le maître. Il ne faut permettre ni usage de la règle, ni mesurage. Le maître devra, néanmoins, faire connaître les moyens à adopter pour

vérifier l'exactitude du dessin et pour le corriger lorsqu'il est encore à l'état d'esquisse, comme celui de la convergence des lignes parallèles fuyantes dans le dessin d'après le modèle, ou la preuve de la direction des lignes, la symétrie des formes et des différentes parties dans l'ornement, avant que l'esquisse ne devienne un dessin fini.

Ces règles sont basées sur l'expérience la plus mûrie de ceux qui emploient le dessin et la composition pour des fins pratiques, soit dans les beaux-arts, soit dans les arts industriels, et sont une réponse simple et claire à la question posée par l'instituteur, savoir : " Quand et dans quelles " circonstances peut-on judicieusement recourir à l'emploi de moyens " mécaniques dans l'enseignement du dessin ? "

Dessin élémentaire et Dessin appliqué.

Pour la commodité des instituteurs et afin qu'ils y aient recours, nous donnons ci-après, un abrégé des suggestions relatives aux premières leçons sur le dessin.

Dessin élémentaire.

Première, seconde et troisième années.—Apprenez les noms et les procédés, comme la répétition et la symétrie, les unités de composition, la manière de traiter les répétitions, l'équilibre des parties, etc.

Quatrième, cinquième, sixième, septième, huitième et neuvième années.—Apprenez à combiner un dessin, à appliquer les connaissances et l'habileté déjà acquises à l'arrangement des formes, soit d'après le feuillage naturel, soit d'après l'ornement historique, et commencez ainsi à appliquer le dessin.

Dixième, onzième et douzième années.—Apprenez la composition pour des fins d'utilité, et mettez ainsi en pratique l'habileté dans l'arrangement de la forme et les procédés propres à tirer parti des idées dans l'ornementation et la décoration de quelqu'objet d'utilité.

Suggestions.

Simplicité d'arrangement.

L'une des plus grandes erreurs dans la pratique du dessin élémentaire consiste dans la surcharge du travail.

Les formes employées ne doivent pas être trop petites par rapport à la surface qu'il s'agit de couvrir, parceque le dessin devient confus et perd de son caractère. Il y a beaucoup plus de beauté dans l'arrangement simple de bonnes formes bien dessinées, ayant une large proportion dans la surface à couvrir, que dans une profusion de détails compliqués et faits sur une petite échelle.

Le fond nud d'une figure de géométrie ne devrait jamais être plus du tiers de toute sa surface ; l'ornement devrait couvrir les deux autres tiers.

On peut avoir recours à la demi-teinte pour distinguer l'ornement du fond même du dessin. On peut appliquer une teinte sur le fond lui-même ou sur l'ornement à volonté. Il faut appliquer la demi-teinte à celui des deux qui couvre le moins de surface.

S'il y a plus de demi-teinte que de surface blanche, le dessin paraîtra probablement lourd. La demi-teinte devrait être plus légère que le contour du dessin.

Il faut faire disparaître une partie des tiges derrière les feuilles et les fleurs afin qu'elles ne paraissent pas trop longues : autrement, elles choqueront l'œil.

Marche progressive à suivre dans le dessin de composition élémentaire.

1. Choisissez la forme géométrique ou les formes combinées que vous voulez remplir, et assurez-vous si l'axe tend vers la verticale ou vers l'horizontale, ou si le travail prendra la forme d'une rosace.

2. Choisissez le sujet de la composition projetée, et décidez si cette composition sera remplie de formes tirées des plantes ou sera un détail d'ornement.

3. Si la composition est du premier genre, cherchez comment la plante croît, si c'est avec l'opposé ou l'alterne, c'est-à-dire si les feuilles poussent sur la tige en couples et opposées l'une à l'autre, ou isolées sur les côtés alternes de la tige, et si les fleurs croissent isolément ou par bouquets.

4. Analysez la plante ; remarquez le caractère de la feuille. Dessinez des vues de face et de côté des feuilles et des fleurs pour vous en servir comme de matériaux dans votre composition.

5. Si vous choisissez un détail ou un ornement, examinez de quelle manière il a été employé en rapport avec d'autres formes.

6. Dessinez à main-levée l'unité de composition. Calquez-la et répétez-la aussi souvent qu'il sera nécessaire.

Principes de composition élémentaire.

1. La composition élémentaire est un exercice qui consiste dans l'arrangement de formes données, tirées soit de la nature ou de l'ornement historique, et présentant des combinaisons nouvelles et originales.

2. Si les formes choisies sont prises dans la nature, elles peuvent se composer de certaines parties d'une plante ou d'une plante entière, c'est-à-dire de feuilles seulement, ou de feuilles, de fleurs, de boutons et d'une tige, avec des vues de face et de côté des feuilles et des fleurs combinées. Si la forme donnée est tirée de l'ornement, elle peut consister en un détail de quelque style historique, comme l'anthémion grec, le lotus égyptien, ou la feuille d'acanthe romaine.

3. Si la forme est naturelle (comme, par exemple, celle de la grenadille) il faut conserver autant que possible la dimension proportionnelle et le

nombre des feuilles que la plante présente elle-même. Si on emploie des feuilles et des fleurs, il faut imiter le mode général de croissance de la plante.

4. Quand, dans la composition ornementale, on emploie des formes tirées des plantes, il ne faut pas les copier dans toute la menutie de leurs détails et de leurs irrégularités naturelles. Il faut, au contraire, les traiter d'une manière conventionnelle, c'est-à-dire qu'il faut s'emparer de la forme typique générale, suprimer les détails sans importance ou les particularités accidentelles, et ne conserver que le caractère général, saillant et la disposition qui indique la structure de la plante.

COMPOSITION APPLIQUÉE.

Principes concernant la composition, par Owen Jones.

1. " La beauté de la forme est le résultat de lignes qui naissent les unes des autres en séries graduées. Il n'y a point d'excroissances. On ne saurait rien retrancher et laisser la composition également bonne ou meilleure."

2. " Comme, dans toute œuvre d'architecture, il existe une proportion exacte entre toutes les parties dont elle se compose, ainsi, dans les arts décoratifs, chaque réunion de formes doit être combinée d'après certaines règles définies. Le tout et chacune de ses parties doivent être un multiple de quelqu'unité simple."

3. " L'harmonie de la forme consiste dans l'équilibre convenable et dans le contraste de la ligne droite, de l'angle et de la courbe."

4. " Dans la décoration des surfaces, il faut que toutes les lignes sortent d'une même tige. Il faut pouvoir retrouver la source et la racine de tout l'ornement, quelqu'éloigné qu'il s'en trouve."

5. " Toutes les réunions des courbes entre elles, et celles des courbes avec les lignes droites, doivent se faire en des points de tangentes."

6. " Il ne faut pas, dans l'ornement, se servir des fleurs ni d'autres objets naturels, mais bien d'imitations conventionnelles découlant de ces types et s'en rapprochant assez pour en transmettre l'image à l'esprit sans détruire l'unité de l'objet à la décoration duquel on les applique. [NOTE.—Ces principes ont été universellement respectés aux meilleures périodes de l'art; par opposition, quand on les viole, l'art décline.] "

loie des
e de la

formes
le leurs
traiter
a forme
rticula-
nt et la

es unes
On ne
nne ou

portion
les arts
rtaines
n mul-

able et

sortent
de tout

courbes
"

l'autres
t de ces
l'esprit
pplique.
illeures
"